

المقارنة المهينة

أنسي الحاج



الشاعر يحرر الناس والحاكم يستعملهم

■ ما أتفه كلمةً كهذه: «حرّكَ جبالاً من الأحاسيس البشريَّة لم يَقْدر عليها القياصرة ولا الفاتحون» (فيكتور شلوكوفسكي عن ليون تولستوي).

تـافهة لمجرد المقارنة. فمتى كان القيـاصرة والفاتحـون يحـركـون الأحاسيس البشرية بالمعنى الذي يفهمـه ويستطيعـه الشاعـر والفنّان؟ هل نقارن روسـو بالثـورة الفرنسيّة؟ وهوغـو بنابـوليون؟ ومـوزار أو بيتهـوفن بلا أعـرف أي امبراطـور؟ وأسحق ما في الأمـر أن صاحب المقارنة يعتقد أنه يتصدّق على الكاتب عندما يفاخر بأن هذا أقدر على تحريك المشاعر من القيصر والفاتح.

إنّي أرفض هذه المقارنة وأعتبر أنها مهينة بحق الكاتب، لأنّي أعتبر أن المشاعر التي يحرّكها الحكّـام والغزاة هي مشـاعر التخلّف والسـوء والقطيع والدم.

لم أستطع ولا مرّة في هـذا العصر ولا في الماضي أن أجـد للحاكم مسحة سحر أعلى مرتبةً من أيّ دجّال ماهر أو حاوٍ قدير. وأعتقد أن الحالة الـوحيدة التي يستحق فيهـا الحاكم احـترامـاً هي عنـدما يمـر، كشخص، في وضع مأسوي شديد الاحتراق. إن كـل عظمـة لويس الـرابـع عشر لا تستحق لفتـةً روحيـة من عمق الأحشـاء كتلك التي استحقها لويس السـادس عشر حين وَقَع عليه، وهو لا يدري كيف، ظُلم الثورة الفرنسية.

لا يصبـح الحـاكم مقبـولاً إلا عنـدما يكـون في صراع مـع الآلهـة. حين يستحيل بدوره ضحيّة لمن هُم أقوى سلطةً منه.

مثل هـذا الحاكم يخرج من حـظيرة الحكّـام ليـدخـل في اطـار الشخصيـات المسرحية الفـاجعة. وإذا حـرّك المشاعر فهـو يحـركها بتحدّيه للقَـدَر مجسّداً حلم كـل ضعيف مغلوب يود الثـأر من القوى التي طالما سحقته. ولكنْ كم يعرف التاريخ مثـل هذا الحـاكم المضاد للحكام؟

إن مـا يثير الاشمئزاز في الحاكم هـو أنه يستمـد السلطة من... السلطة، أي من شيء «خــارجي»، ليس هـو نعمـة ولا مـوهبـة، والبرهان أنه يزول بزوال الحكم. فهو مَظْهَرٌ صرْف، ونتيجـة قوانين وموازين قوى واتفاقات، فضلاً عن مساومـات ودسائس وصفقـات، هي أقرب إلى براعة اقتناص الفرص منها إلى الاستحقاق.

*

الخلاّق ـ شاعراً أكان أم فنّاناً ـ يحرّك مشاعر الناس من دون غـاية محـدودة. وسلطته عليهم هي الجمـال. هي السحر بمعنـاه التحـويلي الكيـانيّ. إنـه يعطيهم المُلك بينـما يجـرّدهم الحـاكم من الملك. إنـه يحـرّرهم والحـاكم يستعملهم. الحـاكم يعتـبرهم جمهـوراً والخلاّق يعتـبرهم فـرداً. الحـاكم يعتـبرهم رعـايـا والخلاّق يعتـبرهم شهـوداً ومشاركين.

الحـاكم يكذب عليهم ليستمر والخلاّق لا يـوقـد لـوجـوده بغـير الصدق.

الحـاكم يختبىء وراءهم، يثير نعراتهم المؤاتية للسلطة ويقمـع فيهم

ما يهدد مركزه، والخلّاق يغذّي مشاعرهم الإنسانية ويفتح شهيّتهم على الحب والحريّة.

الحاكم، أو طالبُ الحكم، وكلّ عامل سلْطة، لا يشتغل إلّا على ما يشدّ بالإنسان نحو الحدود البشريّة الصغرى، يقزّمه ويبقيه مسْتعبداً لنداءات العشيرة صَغُرَتْ أو كبرتْ، وشعارات البغض والتفرقة مموّهة بالوطنية والمثالية، وسموم التعصب جهراً أو ضمناً، وبرامج الوعود الكاذبة والأحلام الضحلة والزائفة التي تتكنّى بالأحلام والحلمُ منها براء، حتى الحلم الكاذب منها براء، حتى الحلم اليائس منها براء.

الحاكم يتكبّر على الناس وليس له أيّ امتياز عليهم سوى أنه اقتنص أو اغتصب أو ورث الحكم. وحدها القوة المادية، قوّة جيشه ومؤسساته وشرطته وجواسيسه، تعطيه هذا «الحق». الشاعر، الفنان، يعطي قلبه ولا يطلب ـ إذا طلبَ ـ غير أن تأكلوا له قلبه فداء عنكم. وقلبُه هذا هو نار الدفء حيث كلّ شيء صقيع ونور المعجزة، لأن الجمال المولّد هو معجزة.

الحاكم يقول «الإنسان» ويقصد عنواناً ترداديا مجرّداً من الروح والحقيقة، عنواناً أفقده كلُّ صدْقيّة تراث ضخم من النفاق عَبر التاريخ، من النفاق والمتاجرة بغرائز الانتماء. والشاعر يقول «الإنسان» وحتى لو قصد نَفْسه فإنما يقصد كل إنسان حسب مفهومه هو للدنيا وانطلاقاً من تجربته وتطلعاً من رؤياه التي لا تبحث إلا عن الخلاص من المأساة وعن الانسجام والتناغم والسعادة لجميع البشر.

الحاكم ينام على بواطنِ التحكّم والشاعر ينام على بواطن الدخيلاء الطفيليّة التي لا محلّ فيها، مهما شذّتْ، لغير الحلم بالمزيد من اللهو والمتسع الأوسع من الحريّة.

الحاكم يتعامل مع الخفاء على أنه مؤامرة منه أو عليه، والشاعر يتعامل مع الخفاء على أنه إلهام أو نذير، خزّان الواقع المطلق، كهف الكنوز، غابة الرموز والأقدار، له ولكل من يتبعه من الغاوين.

شيطان السلطة السياسية أمّار بالقمع والقتل، جسدياً ومعنوياً، أو إذا استقام فبممالأة الحوادث والأحداث، يلبس قناع «التقدّم» وهو مجرّد نفاق لدرء خطر المعارضة عنه، ولضمان سمعة طيّبة في نفوس طلّاب الاصلاح والتغيير، وهما في نظر السلطة، على كل حال، شكلان من أشكال «الحكم» لا من أشكال «الحياة».

السلطة لا تني تنهش الحس الشعري في مَنْ يمتلك هذا الحسّ، والشعر لا يني يُفتّحه ويُقوّيه ليجاهد ضد ضرورات المعيشة اليومية وقيودها وقبورها.

السلطوي، الحاكم، السياسي، «يخاطب». يخاطب من خارج، للخارج. الشاعر «يصغي». يصغي إلى من يتكلم فيه، ويصغي الى الآخرين، ويصغي إلى ينابيع الكون تتدفق في ذاته. ثم يتكلم من داخل. من داخل الجوهر إلى داخل الجوهر.

كبرياء الشاعر، والفنان، قناع لتواضع الطفل وبراءته. تواضع الرئيس، الزعيم، الحاكم، قناع يستر وجه الكبرياء المزدرية كل حقّ بشريّ. كل طفولة.

الحاكم يريد أن يربح جمهوره، الشاعر لا يحفل بهذا الجمهور ولا بأيّ جمهورٍ كان، لأنه يَصْنَع الإنسان.

إني لا أجد غباوة أدعى إلى الأسف من غباوة شاعر يسعد بأن يفتح له حاكمٌ أبواب قصره ليستقبله «بحفاوة». عندما تطأ قدما شاعرٍ أرض القصر تقدّسان مكاناً يندر أن يلعب فيه غيرُ هواء التصنع والأنانية العقيمة الدميمة، والدسيسة والحقارة والإيذاء.

*

ـ وهل يمكن، تسألني، الاستغناء عن الحاكم، عن السياسة والسلطة؟ انك تَهْدم، تَهْدم، ولكنْ من يتولى شؤون الرعيّة إذا ألغينا الحكّام؟

الجواب ليس الآن مجاله. لا أريد هنا إلا التمييز بين سلطتين يخيّل إلى الكثيرين، ومن الشعراء والأدباء والفنانين والمفكرين كذلك، أن واحدة منهما، وهي السلطة السياسية، هي «السلطة»، وهي التي «تحرك الأحاسيس البشريّة»، وأن طموح الكتابة هو محاكاة هذه السلطة في هذا التحريك، لا أكثر.

نظرة كهذه ما كانت لتستحق الالتفات لو لم تكن منتشرة وشبه عامة، ولا يَسْلَم منها كما قلنا حتى من هو مفروض فيه أن «يعرف».
لا، السلطة السياسية (الحكم، العرش، الرئاسة، القيادة، الخ...) لم تحرّك ولا تحرك ولن تحرك إلا مشاعر الغوغاء في الغوغاء والمشاعر الغوغائية في أي إنسانٍ كان ولو كان من «النخبة». لم تحرّك ولا تحرّك ولن تحرّك إلاّ أبخرة الوحل وعواطف المساكين الذين منعتهم أنظمة السلطات كلها عَبْر التاريخ من أن يروا ويسمعوا إلاّ ما أُريدَ لهم أن يروا ويسمعوا فحُرموا دائماً وبشكل منهجي حقّ النموّ والتفتّح وكل فرصة حقيقيّة للثورة على ما يستعبدهم. لم تحرّك ولا تحرّك ولن تحرّك إلا الحروب والأطماع والأوهام والمجازر. ولم تصنع ولا تصنع ولن تصنع إلا الحدود والفوارق والبغضاء والويلات.

ولن تعرف البشرية راحةً ما لم يتغيّر مفهوم السلطة السياسيّة وينقلب رأساً على عقب، فينبثق من الحب لا من الطموح، وتكون قاعدته توظيف كلّ الطاقات لتجنيب الإنسان أكبر قَدْر ممكن من الألم والحرمان.

سلْطة كهذه هي شعر لا سياسة؟ حسناً، ولِمَ لا؟

يجب أن ننتهي من خرافة الخَلْط بين الشعر والتسلية، وبين السياسة والجدّ. ولا أظنني بحاجة إلى إبراز المستندات على أن الشعر هو الذي يُغيّر العالم نحو الأجمل وليس شيء آخر، وأن السياسة لم تفعل عَبْر الأزمنة غير التأخير والتمزيق، مهما بدا هذا الكلام «كبيراً» ومفرطاً في العموميات. وهو ليس دعوة لإلغاء السياسة، بل إنه تخيّل لسياسة مختلفة جذرياً، وقائمة على أريحيّة الخيال وهاجسيَ الخدمة والاسعاد وإرادة الغاء الحدود بين الدول، وبين القلوب (والأجساد) كذلك.

المشاعر التي يحركها الحكام والغزاة هي مشاعر التخلف والسوء والقطيع والدم

نحلم؟ ولِمَ لا؟ ومن سيمنعنا من استعمال هذا السلاح الأخير (بل هذه الشجاعة الأخيرة، وأكاد أقول: التضحية الكبرى...) وسط هذا البحر المتلاطم من واقع اليأس ويقظة القرف العظيم!؟

*

لا يُقارَن الخلّاق إلا بالله.
والحاكم يكره الاثنين معاً.
لذلك يصبح حاكماً.

*

طبعاً أتكلم عن الحاكم السلطوي لا عن الحاكم «الأدمي» المغلوب على أمره. أتكلم عن الحاكم الذي تتغلب عنده شهوة السلطة على حب الناس والحقيقة، ويُعميه حب ذاته. لا أفكر هنا في الحاكم الذي يجيء ويروح (في بعض الديموقراطيات الغربية



فساد السلطة منها وفيها ككل مظهر اجتماعي واصطناعي

خصوصاً) دون أن يشعر به أحد، فهو جزء من آلية ضخمة تكاد تسير بمفردها ولا يعود له من وجود شخصي ناتيء. هنا تصبح آلة الحكم والإدارة هي الحاكم، هي السلطة. غير أني أقصد بكلامي الآن الحاكم السلطوي «المتميز» المرخي بثقله و«جاذبيته» دون هوادة، الطارح نفسه زعيماً، قائداً، ملهماً، منقذاً، بطلاً. أتكلم عن الحاكم المنتشرة نماذجه في العالم الثالث، ولكنْ أيضاً وإنْ بدرجة أقلّ في الغرب نفسه. ولعل من الفوارق بين النموذجين في كل من العالم الثالث والغرب أن الرئيس في العالم الثالث مكشوف العورات معظم الأحيان، ودم الأبرياء ظاهر بشكل أو بآخر على يديه. لكنّ الرئيس في «العالم الأول» غالباً ما تكون سمعته نظيفة ويداه ملطختين إما بدم مؤامرة دولية على بلد بريء أو أكثر، أو بدم عقل ما وفكر ما وحقيقة ما. الأول قاتل بدائي متوحش والآخر مرتكب متمدّن وسفّاح مهذّب مقنّع مختبيء وراء أنظمة شديدة التعقيد من القوانين والأصول والمواثيق واللافتات، فضلاً عن رصيد دولته الضخم سياسياً وعسكرياً واقتصادياً. في الأول البشاعة مباشرة، ولو ظنّها صاحبها أحياناً غير مرئيّة. في الآخر إثم السلطة مصفّى ومقطّر كالرسم التجريدي، مستتر بلعبة «شرعية» يُراد بها «تطبيعه» في زيّ من الرقيّ والديموقراطية.

ما الفرق بين زعيم بلد يضطهد شعبه في ما يُسمّى نظاماً توتاليتارياً أو عسكرياً أو بوليسياً، ورئيس دولة غربية ديمقراطية كبرى يوافق، أو يساهم، بطريقة أو بأخرى، في التآمر على بلد آخر ضعيف، والقضاء على شعبه؟

إذا كان هذا الرئيس نزيهاً وعادلاً في بلده ومجرماً بحق بلد آخر لم يفعل ضده ولا ضد بلده شيئاً، فماذا نسميّه؟ أليس أن معظم الحروب «الأهلية» وحروب الإبادة والتفتيت التي تحصل هنا وهناك في البلدان الفقيرة والضعيفة، مسؤولية الدول الكبرى تخطيطاً وتسليحاً وتمويلاً... أو اغضاء؟ ومَن هي الدول الكبرى؟ رؤساء ديمقراطيون فوق الشبهات أمام رأيهم العام، وحكومات وإدارات وجيوش ومؤسسات وأجهزة استخبارات خاضعة، كما يقال، للمراقبة النيابية والإعلامية والشعبية الشديدة «الأخلاق»، ومع هذا ثلثا العالم يتألمان من الجوع أمام ثلثه المتخم، والحروب «الأهلية» وحروب الإبادة والتفتيت على قدم وساق في البلدان الفقيرة والضعيفة أو المطلوب إفقارها وإضعافها وتفتيتها لأجل دوام استقرار الدول الكبرى ورفاهيتها.

إن رجال السلطة في العالم «الأول» يسخرون من رجال السلطة في العالم «الثالث» لأنهم سفّاحون أو لصوص أو مهرجون متخلّفون. وهذا في الغالب صحيح. لكنه لا يبرّيء رجال السلطة في العالم «الأول» من كونهم، في الغالب أيضاً، العرّابين الحقيقيين لهذه المافيا العالمية، وإن كانت مسؤوليتهم، كعقول مدبّرة للفتن ومشرفة على رعاية شقاء الآخرين، أكبر بكثير من مسؤولية الحكّام المحليين.

ولولا عفونة السلطة من داخل روحها لما استطاع رجالها، الكبار منهم والصغار، النوم ليلة واحدة.

لكن السلطة تحمي رجالها من النَدَم.

*

ألا يمكن الشاعر والفنان أن يؤخذا بسحر حاكم؟

بلى، عندما يكون أكبر من السلطة، عندما يخرج من اللعبة المظهرية ليغدو وجهاً من وجوه القَدَر، بل من وجوه الصراع ضد القدر. عندئذ لا يعود صراعه ضد طغيان الأقوى منه وظلمهم في سبيل السلطة بل ضدها، لأنه يصارع آلهة تفوقه سلطة، آلهة تضطهده وتبتغي تحطيم حريته، ومن خلالها كل حريّة متمردة.

... ولكنْ هل لهذا الحاكم وجود؟

في الحقيقة لا يشغلني اطلاقاً وجوده أو عدم وجوده. وفي حال وجوده سيظل بالنسبة إليّ موضوعاً ثانوياً جداً لأنه يحمل وصمة السلطة. ولكنْ لنفترضْ وجوده: إذا لم تقض عليه المؤامرات لخروجه على قواعد «اللعبة»، سيتعرض على الأرجح، سواء انتصر في تحدّياته أو لم ينتصر، لأن يتحوّل بدوره إلى طاغية تتربص به ثورات المقهورين...

ذلك أن فساد السلطة منها وفيها، ككل مظهر اجتماعي واصطناعي.

*

لا حقيقة خارج الخَلْق.

ولا مستقبل محتملاً للبشرية.

القيصر هو الشاعر. الفاتح هو الشاعر. الحاكم هو المحرِّر، صانع الأحلام، جامع المتناقضات. السلطة هي الجمال. العرش لا يليق بغير المخلوقين وعلى رؤوسهم تيجان النعمة ولو ملعونةً.

إن الله شاعر صُدم بخَلْقه فانسحب.

والشعر إله صغير يعود بعد انحساب... □

كأس ويسكي في جنازة الشهيد

سميح القاسم

■ لا أظن المتنبي قادراً دائماً على النوم ملء جفونه عن شواردها. وأميل الى الاعتقاد بأنه يصاب من حين لآخر بوعكة حزن، حين يتداخل طنين الذباب في هدير دمه.. ولكنه يكابر.

ولا يضيرني، ولا يضير المتنبي، أن أجد فيه أسوةً، فأبوح ببعض ما أضمر من هاجس ازاء هَجّائية النبف والألف، مع اعترافي العلني بالحسد لأنني لم أُصِب بعد ما أصاب من قدرة على استدراج الحشرات المعتمة الى الهواء الطلق المشمس حيث تكتمل فضيحتها في نور الحقيقة الكامل.

وبما أنني على غير اطلاع منتظم على أكداس الورق التي تقذفها المطابع العربية المهاجرة أو المقيمة، فلا يبقى لي إلا ما يمنّ به عليّ أصدقائي الطيبون في جهات الأرض، من انجازات الحركة الثقافية ومتابعاتها.

أما الوجبة «الثقافية» الأخيرة التي زودني بها هؤلاء الأصدقاء مشكورين، فلا تتعدى أنباء الهجوم «البطولي» الذي يشنه عليّ من حين لحين فرسان دون كيشوتيون سلبتهم طواحين الحياة الهائلة أرواحهم وتوازنهم، واستدرجت رماحهم القزمة إلى هواء الانتفاضة الطلق المشمس حيث اكتملت فضيحتهم في نور الشعر الكامل.

فعلى طريقة أيام البطالة الثقافية والسياسية، ينصب هؤلاء دواوينهم (يستحسن أن يتم ذلك في مقهى رصيف..)، يغمسون سبّاباتهم الرَّخْصة في أفكارهم «الأوروبية الحديثة» ثم ينهالون بالسباب، خطياً وشفهياً، على شعراء اقترفوا خطيئة الصدق الفني حين غمسوا أقلامهم في دمهم الطازج وراحوا يكتبون الحياة والحُلم شعراً في حجم الحياة والحلم.

ولما كانت «الانتفاضة» هي همّ الحياة فلا غرابة في أن يكون شعر الانتفاضة همَّ الثقافة.

وإذا كانت الانتفاضة مقدسة فهذا لا يعني بالضرورة أن كل ما يُكتب فيها وعنها هو تنزيل مقدس.

ولا شك اطلاقاً في أن شعر الانتفاضة يظل دائماً وأبداً خاضعاً لمقاييس النقد الأدبي، بقدر ما تظل الانتفاضة نفسها خاضعة لمقاييس النقد السياسي. ولا يُحاولنّ أحدٌ الالتفاف علينا لأنه ضائع لا محالة.

لكن لنتوقف قليلاً عند لفظة «المقاييس» هذه، وسنلاحظ دونما حاجة الى المراقبة المتأنية أن هناك أكثر من مقياس وأكثر من منهج في المجال النقدي العربي. وسنلاحظ أيضاً أنه منذ أواخر الستينات بشكل خاص، نشطت جداً في الصحافة الأدبية العربية تيارات ضحلة مجتزأة ـ وبمقدار محدود من الثقافة ـ من بعض مدارس النقد

ما يزعجهم هو الشعر الجيد لأنه يقيم الدليل على تفاهة تنظيراتهم وسقوط نماذجهم

الغربي، دون استيعاب حقيقي لشروطها ودون فهم لملابساتها. ونلاحظ أن دعاة هذه التيارات من أشباه شعراء وأشباه مثقفين وأشباه نقاد، مارسوا ويمارسون نوعاً متخلفاً من «الإرهاب» الفني باسم «الحداثة».

ويتضح، دون جهد تأملي تحليلي، أن هؤلاء المتغرّبين «المستغربين» أخذوا بما يلمع على السطح من نيون الثقافة الغربية وبلاستيكها، وانحلت مفاصلهم إزاء شعر جيرانهم وفنهم لا سيما وأن سيقانهم الضعيفة لم يقدر لها أن تقف على أرض الشعر العربي والثقافة العربية الصلبة. ومن هنا، فقد ذهبوا الى أن الشعر العربي لن يكون جيداً إلا إذا كان فرنسياً أو انجليزياً مترجماً. وبالمناسبة، وقبل أن تفوتني الملاحظة، فلا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء المصابين بعقدة القزامة، ما كانوا ليُبتَلوا بهذا الداء لو أنهم ثُقِّفوا الشعر الأوروبي بعمق ولم يتجمدوا على أبواب الانبهار والحب الأعمى من النظرة الأولى.

لقد قُيِّض لي العبور بحشد من هؤلاء الإخوة المسحورين، وتعمدت في أكثر من مناسبة وفي أكثر من حوار تنبيههم الى أن مفهومهم أو مفاهيمهم حول الشعر والحداثة هي مفاهيم تعيسة لأنها تقوم عندهم على أساس عدائية التراث، وهو أساس لا يمكن أن يؤدي إلى حداثة حقيقية. فمقولة الحداثة ينبغي أن تُنسب الى شيء ما.. استجابة إلى السؤال المشروع: حداثة بالنسبة لماذا؟ وفي حالة جهل هذا «الماذا» أو في حالة الخوف منه والتنكر له بدوافع استشراقية سياسية في جوهرها، فلا يظل لدينا أي مجال لاحترام هذه المفاهيم التعيسة وللتعامل معها بجدية.

إنهم يطرحون «الاستحداث» في مقام «الحداثة»، ويطرحون الغموض المبتذل في مواجهة الوضوح العسير، ويقدمون الهذيان المرضيّ على المباشرة الفنية، ويعتبرون الخلل العروضي الناجم عن الجهل والقصور إبداعاً حراً من قيود الوزن، ويجزمون أن الهر بتهوّش كان سيتحول إلى موسيقيّ عظيم لو أنه «تحرر» من نظام النوتة الموسيقية السلفي الأصولي الخطابي المباشر المنبري الخ...

الأعرابي الذي يقود بعير الرولز رويس هو عندهم «حديث». أما الشاعر الذي يمسح التفاحة بكمّه ويقضمها مقطوفة للتوّ عن أمها فهو عربي متخلف من العالم الثالث آسيوي أفريقي ميؤوس منه (ثمة سكين للتفاحة!).

ولما كانت الانتفاضة «ألامود» فإنهم يخاطبونها باحتشام واضح: يا مدام انتفاضة لا يليق بك أن تعبري عن نفسك بهذا الشكل. من الأفضل لك أن تستبدلي الحجر وزجاجة المولوتوف بصاروخ حديث، ويُستحسن ان يكون عابراً للقارات.. عليكِ بالتكنولوجيا الحديثة. ولا يليق بك أن يكون شِعرك مباشراً مثل انفجار الشريان. أنت سيدة غامضة فليكن شعرك غامضاً. العاطفة عيب. الحرارة عيب. الألم عيب. الفن عيب. خذي جهازاً حديثاً لضبط المشاعر. تعلمي برود أوروبا العظيمة. جربي كأس الويسكي في جنازة الشهيد. قولي شعراً لا تحفظه طالبات المدارس ولا يردده الأشبال في مواجهة جيش الاحتلال. ما هذه «تقدموا تقدموا»؟ ما هذه «لا تعدوا العشرة»؟ ما هذا الكلام الذي يدوّي في شرايينك وفي ساحاتك وفي أزقة مخيماتك. لماذا لا تفجر براكينك بإيقاع «السلو»؟

.. وبعد،

لكل نظرية فنية نماذجها. ووفق هذه النماذج نستطيع الحكم على هذه النظرية. وبالطبع، فقد «أبدع» هؤلاء المنظّرون نماذجهم بالأطنان. وبالطبع، فقد كسدت هذه النماذج بحيث لم يجد شاعرهم قارئاً سواه هو نفسه وبما أنهم يدركون مدى تخلف الجمهور المتنكر لعبقريتهم فقد لجأوا الى الترجمة وفوجئوا مرة أخرى بأن جمهور الشعر في أوروبا يستقبل النماذج المترجمة من شعراء «المباشرة» و«الخطابية» و«المنبرية» الخ.. بما يليق بها من احترام وتقدير. وقد عبر الأوروبيون عن إعجابهم بتقديم الجوائز الأدبية لهؤلاء الشعراء الخطابيين الكيت وكيت. وحين قرأوا ترجمات مقلّديهم فقد أهملوها على الفور لأن لديهم رأس النبع فما لهم ولبضاعتهم التي رُدت إليهم بتقنية أدنى تبلغ في معظم النماذج درك الإسفاف.

إذا كان النقد حقاً مقدساً فإن الشعر أيضاً هو حق مقدس، لأنه نتاج الحياة المقدسة والموت المقدس.

لقد حاول بعض الاستحداثيين تجريح قصيدتنا والنَّيل من عملنا بدعوى أننا نستمد مشروعيتنا الشعرية من قضيتنا السياسية.

وأولاً، لا عيب في كوننا شعراء قضية كبيرة، وأكثر من ذلك فنحن نعتز بأن شعرنا يقوم بدوره كاملاً في تعميم هذه القضية والدعوة لها فنياً بما يزيد من اعتباره عالمياً وبما يسهم في تحويلها الى همّ بشري كونيّ.

وثانياً، ليس كل ما كُتب ويكتب في هذه القضية هو فن كبير حقيقي وأصيل. وكما يبدو، فإن ما يزعج هؤلاء السادة الاستحداثيين ليس الشعر الرديء الذي يكتب في القضية الجيدة. الذي يزعجهم هو الشعر الجيد بالذات، لأنه يقيم الدليل على تفاهة تنظيراتهم وعلى سقوط نماذجهم عربياً ودولياً، فنياً وسياسياً.

وبما أننا نفهم مسائل الضعف الإنساني، فإننا نتعاطف مع مواجعهم وكثيراً ما نغض السمع عن ثرثراتهم وتسليتهم الذاتية. بيد أننا لا نستطيع القبول بقشور بزرهم المتناثرة أحياناً على أوراقنا الخاصة.

وأما بعد،

فقد كنت أُوثر أن أنام ملء جفوني عن شواردها. غير أنني معترف وعلى رؤوس الأشهاد بأنني لم أجد سبيلاً للنوم ملء الجفون بينما يتداخل طنين الذباب في هدير دمي.

لقد كابر أخونا المتنبي.

ولا قِيل لي بالمكابرة.. □



قفزة في الظلام

الصادق النيهوم

■ مصطلح [الديمقراطية] في القاموس السياسي المعاصر يعني رسمياً «تعدد الأحزاب، وحرية السوق، وضمان الملكية الخاصة». وهو تعريف اكتسب لنفسه مكانة الوصايا العشر في دول الغرب منذ تأسيس الولايات المتحدة على الأقل. وتحول الآن - في عصر غورباتشيف - الى وصفة طبية لعلاج أمراض الفقر والتخلف في كل مكان، من شرق أوروبا والاتحاد السوفييتي، الى وطننا العربي الذي يقف مستعداً لتجربة جميع الوصفات. لكن الفكرة قد لا تكون مضمونة حقاً، وقد لا يكون وطننا العربي بالذات سوى وطن غريق يتعلق بقشّة.

فمثلاً:

جمهورية البيرو، دولة «ديمقراطية» طبقاً لجميع المواصفات الواردة في التعريف المذكور. إنها دولة ذات اقتصاد حر، يديرها برلمان منتخب في اقتراع عام، ويمثلها رئيس شعبي من أبناء الطبقة الكادحة، وتراقبها صحف مستقلة سليطة اللسان مثل [لاريبوبلكا]، وتحرسها اتحادات عمالية منظمة، وأحزاب مسجلة باسم جميع فئات الشعب، من أقصى اليمين الى أقصى اليسار.

أكثر من ذلك، فإن البيرو دولة متدينة جداً، تتمتع برضاء البابا والولايات المتحدة معاً، وتقاتل الشيوعيين من أعضاء حركة [الدرب الوهاج] منذ عشر سنوات، بحماسة لا تضاهيها سوى حماستها في تشجيع المستثمرين الأجانب الذين جمعتهم في ضاحية [ميرافلورس] لكي تضمن حمايتهم من الخطف، تحت حراسة بوليسية مشددة.

لكن أحداً لا يعتبر جمهورية البيرو دولة ديمقراطية، ولا أحد يدرجها تحت هذه الخانة، حتى من باب النكتة، بمن في ذلك «المفكرون» العرب الذين يتولون الترويج لنظام الأحزاب في وطننا بأصوات تعلو على أصوات الباعة المتجولين، لأن البيرو في الواقع هي أشهر نماذج الديمقراطية المزورة في ظل نظام الأحزاب بالذات:

□ دستور البيرو يقول إنها دولة رأسمالية، لكن متوسط دخل الفرد فيها يقل عن ثلث دخل الفرد في دولة شيوعية مثل ألبانيا.

□ ديون البيرو، وصلت الآن الى ٢٠٠ في المئة من دخلها القومي. وكل طفل يولد فيها خلال القرن القادم، سوف يولد مديناً بمبلغ قدره ألف دولار.

□ حكومة البيرو «البرلمانية»، أصدرت ٢٧ ألف قانون منذ سنة ١٩٤٧ حتى الآن. لكن ٩٩ في المئة من هذه القوانين، لم يعتمدها البرلمان، ولم يطلع عليها النواب، ولم تنشر في الصحف أصلاً.

□ بلديات البيرو «لا تدخر وسعاً في تشجيع الملكية الخاصة». لكن المواطن الذي يريد أن يبني بيتاً يأويه، عليه أن ينتظر سبع سنوات لكي ينال رخصة البناء بعد أن يدفع من الرشاوى ما يعادل دخله خلال ٥٦ شهراً.

□ وزارة الاقتصاد في البيرو «تعمل بجد لتنشيط العمل الحر»، لكنها تحتاج الى سبعة عشر عاماً لكي تصدر رخصة محل لبيع أمواس الحلاقة.

□ شعب البيرو «يختار حكومته بمحض إرادته في انتخابات حرة»، لكنه لا يدفع لها الضرائب، فمن أصل ٢١ مليون مواطن، لم تجمع الحكومة «الشعبية»، خلال عام ٨٩ سوى ضرائب قديمة من ربع مليون. أما نسبة الإقبال على الانتخابات فقد وصلت في عهد الرئيس غاريشيا الى نصف مواطن من كل مئة مواطن.



الديمقراطية القائمة على تعدد الأحزاب رأسمالية لا يمكن نقلها الى بيئة أخرى

□ قوانين البيرو، تنص صراحة على حرية الاقتصاد، لكن جميع وسائل النقل العام في العاصمة ليما، تابعة لتجار السوق السوداء، فيما تصل نسبة التضخم الى ٦ آلاف في المئة، وتتزايد الأسعار سنوياً بمعدل قدره ٣٠ الى واحد.

البرازيل أيضاً دولة «ديمقراطية» من هذا الطراز. وكذلك بنما والمكسيك وكولومبيا وهندوراس ونيكاراغوا وشيلي وبوليفيا والأرجنتين، فجميع هذه الدول، تتوفر لها مواصفات الحكم الديمقراطي، كما ينص عليها «المفكرون» العرب. وليس بينها دولة واحدة تخضع لنظام الحزب الواحد، أو تغلق أسواقها في وجه رأس المال الأجنبي، أو تتقاعس عن تشجيع الملكية الخاصة بكل وسيلة في حوزتها، من تمليك أراضي الهنود لأصحاب المناجم، الى بيع الغابات الاستوائية لشركات الأخشاب وتجار الكوكايين.

ومع ذلك، فإن جمهوريات أميركا اللاتينية، ليس اسمها «دولاً ديمقراطية»، بل اسمها «جمهوريات الموز»، لأن واقعها الذي تعيشه في أرض الواقع لا يؤمن لها سوى هذا اللقب المهين بالذات. ولعل حاجة الفكر العربي الى التعايش مع أنصاف الحقائق، تستطيع أن تساعده على تجاهل هذه الحقيقة بكاملها. لكن ذلك لا يجعله سوى فكر خرافي في نهاية المطاف. إن غلطة الشاطر بألف غلطة على الأقل.

فالديمقراطية القائمة على تعدد الأحزاب صيغة رأسمالية محضة، تخص الأوروبيين الرأسماليين وحدهم، ولا يمكن نقلها الى بيئة أخرى، ولا يمكن تقليدها إلا بوسائل المكياج المؤقت، كما يصبغ المرء شعره من باب حب التمثيل. والثابت انه من أصل ١٧٠ دولة في العالم، لم تنجح هذه الصيغة إلا في عشرين دولة فقط، هي دول الأوروبيين الأغنياء، لأنها صيغة مفصلة على مقاسهم، بيد التاريخ ومقصّه معاً.

فمنذ منتصف القرن الثامن عشر، كانت شعوب غرب أوروبا قد نجحت في تسخير قوة البخار، واكتشفت سر المصباح السحري. وكانت بريطانيا تفتتح عصر الثورة الصناعية، بمغازل النسيج العملاقة في لانكشاير، وتضاعف انتاجها من المنسوجات فجأة بمقدار ٤٠٠ مرة خلال خمسين سنة فقط، وفي ظروف هذا الانقلاب الصاعق، انهارت قاعدة الاقتصاد القائم على العمل اليدوي في جميع أنحاء العالم، وفقد التفوق العددي معناه، وتغيرت مراكز التجارة الدولية، وبدأت الشعوب التي سيغرفها القرن العشرون، تحت اسم [العالم الثالث]، مسيرتها الطويلة - والموجعة - نحو القاع.

سنة ١٧٥٠، كانت الصين مثلاً، تحتكر حوالى ٣٣ في المئة من الإنتاج الصناعي في العالم بينما كانت حصة بريطانيا تقل عن ٢ في المئة، لكن الميزان ما لبث أن انقلب خلال المئة سنة التالية، فزادت حصة بريطانيا الى ١٨,٥ في المئة، وتراجعت حصة الصين الى ٦ في المئة فقط. أما الهند التي كانت أكبر مصدّر للمنسوجات خلال القرن الثامن عشر، فقد انهارت مصانعها اليدوية أمام طوفان النسيج الممتاز - والرخيص - القادم من بريطانيا، وخسرت جميع أسواقها الدولية، بينما بدأت وارداتها تتضاعف باطراد، من مليون ياردة سنة ١٨١٣ الى ٥١ مليون ياردة سنة ١٨١٤، الى ٩٩٥ مليون ياردة سنة ١٨٧٠، بزيادة قدرها ألف مرة خلال ٥٧ سنة فقط.

بالاضافة الى بريطانيا، شملت ثورة التصنيع، ست امبراطوريات أوروبية أخرى، وهي التي نعرفها الآن تحت اسم [العالم الديمقراطي]:

الأولى: الولايات المتحدة التي ارتفعت حصتها من الإنتاج الصناعي في العالم، من واحد في الألف سنة ١٧٥٠، الى ٢٣,٥ في المئة سنة ١٩٠٠.

الثانية: ألمانيا، وقد بلغت حصتها السنوية ١٣,٢ في المئة، أو ما يعادل حصة الهند في عشر سنوات.

الثالثة: فرنسا بحصة قدرها ٦,٨ في المئة، أي ما يعادل متوسط إنتاج الصين بنسبة ١٥ الى واحد.

الرابعة: النمسا التي كانت تعرف باسم امبراطورية آل هابسبورج، وتضم هولندا وأسبانيا والبرتغال والمجر ويوغسلافيا. وقد بلغت حصتها ٤,٧ في المئة.

الخامسة: السويد التي شملت فنلندا ودول البلطيق، بحصة قدرها ٣,٥ في المئة.

السادسة: إيطاليا التي دخلت السباق متأخرة بزمن قدره قرن كامل، وبلغت حصتها ٢,٥ في المئة.

في المقابل، انخفضت حصة بقية شعوب العالم من ٧٣ في المئة سنة ١٧٥٠ الى ١١ في المئة سنة ١٩٠٠، وانعكس هذا التراجع في انهيار متوسط دخل الفرد الى المستوى الرهيب الذي نعايشه الآن في ما يسمى بالعالم الثالث. ففي مصر مثلاً، كان دخل الفرد مساوياً لدخله في غرب أوروبا حتى منتصف القرن الثامن عشر، لكنه انهار فجأة خلال القرن التالي، فأصبح واحداً الى ١٨ بالنسبة لدخل المواطن في فرنسا، وبلغ واحداً الى خمسين بالنسبة لدخل المواطن في بريطانيا. وقبل أن يبدأ القرن العشرون، كانت الثورة الصناعية، قد قلبت ميزان القوى الى الأبد، وكان رجل أميركي واحد مثل روكفلر، يملك من الثروة أكثر مما تملكه شعوب قارة أفريقيا مجتمعة.

هذا الانقلاب الصناعي، رافقه انقلاب آخر في طاقة السلاح الناري. فقد أدى تطوير الرشاشات ومدفعية الميدان والسفن البخارية الى ضمان تفوق الجيوش الأوروبية، حيث شاءت أن تقاتل، من أسوار شنغهاي الى غابات السودان. وفي صباح يوم واحد، قتل البريطانيون ١١ ألف جندي من قوات المهدي، مقابل ٤٨ جندياً فقط بينما توغلت قواربهم المسلحة مئات الأميال داخل نهر النيجر لكي تقصف تجمعات الزنوج في قلب أفريقيا. ان الملكة فكتوريا تتلقى سنة ١٨٦٥ تقريراً عن وضع الامبراطورية، يقول لها مباهياً:

«.. سهول روسيا وأميركا الشمالية، هي حقول قمحنا. شيكاغو وأوديسا هي مطاحن غلالنا. كندا والبلطيق، غابات أخشابنا. استراليا مراعي خرافنا. أودية أميركا الغربية مراعي أبقارنا. مناجم البيرو، تغدق علينا الفضة. استراليا وجنوب أفريقيا، مناجم لذهبنا. الهندوس والصينيون، يزرعون لنا الشاي والقهوة. الانديز تزرع لنا السكر. اسبانيا وفرنسا، عرائش أعنابنا. بلدان البحر المتوسط، حدائق ثمارنا. أما القطن الذي زرعناه في جنوب الولايات المتحدة، فقد امتد الآن الى جميع مناطق الأرض الدافئة..».

في ظل هذا الثراء القائم على التصنيع والتجارة الدولية، تحولت دول الغرب من حكومات بسيطة تديرها أسر إقطاعية الى أجهزة

عملاقة معقدة، يتوقف بقاؤها على إيجاد صيغة إدارية مؤهلة لتوفير الشرطين التاليين:

الأول: ان تضمن حرية رأس المال دستورياً، بما يشجعه على التدفق المستمر الى مجالات الاستثمار المتاحة.

الثاني: ان تكسب رضاء العمال، وتوفر لهم مستوى المشاركة المطلوبة في السلطة، بما يضمن استمرار العمل وزيادة الإنتاج.

ومن هذين الشرطين، ولدت صيغة الديمقراطية الرأسمالية كما نعرفها الآن:

فحرية رأس المال، تشريع يغطي حق الملكية الخاصة وضمان الفائدة على القروض وحرية الإعلان والقضاء وحماية الاستثمارات الخارجية، حتى عن طريق الحرب الشاملة.

ومشاركة العمال في السلطة، تشريع يغطي حق التصويت، وحق التجمع والإضراب، وإتاحة فرص التأهيل للرجل والمرأة، وتوفير الضمان الاجتماعي بفرض الضرائب التصاعدية على رأس المال، وتأميم مرافق الخدمة العامة.

ميزة هذه الصيغة الرأسمالية، أنها قادرة تلقائياً على استبعاد الجيش والكنيسة من قائمة المرشحين لتولي السلطة. فالمجتمع القائم على التصنيع والتجارة الدولية، مؤسسة تعتمد على تحالف العمال مع أصحاب رأس المال، وليس بوسع العسكر أو رجال الدين أن يضربوا هذا التحالف أو يتولوا إدارة المجتمع من دون أن يتسببوا في انهياره اقتصادياً من القاعدة. وهي ميزة تضمن للصيغة الرأسمالية حماية كاملة من الانقلابات العسكرية والمتطرفين الدينيين، لكنها لا تتوفر لنظام الأحزاب خارج العالم الرأسمالي.

ان الديمقراطية الحزبية ليست «فكرة» طرأت على ذهن رجل مفكر، بل «بيئة» فرضتها ظروف الثورة الصناعية، لم يكن للأوروبيين يد في اختيارها، بقدر ما كانت لهم يد في اختيار جلودهم أو لون عيونهم. ورغم أن شعوباً كثيرة أخرى، قد عمدت الى تقليدهم، فإن ذلك كان مجرد نوع من خداع البصر بوسائل المكياج المؤقت.

والثابت، أن هذه الصيغة لم تنجح في أي مكان خارج بيئتها الرأسمالية، بل تحولت الى قناع تختفي وراءه نظم ملكية مطلقة، وحكومات يديرها جنود ومشايخ وتجار مخدرات وقتلة وعملاء على طول العالم الثالث من عصر فاروق الى عصر أورتيغا. ولو كانت الجدية صفة من صفات ثقافتنا العربية، لما ارتفعت الآن هذه الدعوة المضحكة الى نظام الأحزاب في وطن عاش تجربة الأحزاب من قبل، وذاق ثمارها الرديئة من أقصى العراق الى أقصى المغرب، لكن ثقافتنا العربية ليست جادة.

انهم يجلسون فوق البركان غافلين حتى يداهم الانفجار

إنها مجرد نكتة مترجمة عن لغة أجنبية، يرويها المترجمون بحماسة، منذ عصر نابليون حتى الآن، من دون أن يضحك عربي واحد. ولو كانت الديمقراطية تتحقق فعلاً باستيراد وصفة جاهزة، لجرت الرياح بما تشتهي السفن منذ زمن بعيد. إن طريقنا أن نمضي غاضبين في الاتجاه المعاكس:

* طريقنا أن نجمع ثقافتنا المترجمة، ونعطيها لبرميل القمامة، لكي يصبح برميلاً مثقفاً.

* طريقنا أن نكف عن سرقة أفكار الآخرين، ونفتش في ترابنا عن البذرة التي تنبت بيننا مثل أشجارنا وسنابلنا.

* طريقنا أن نستعيد شرعنا الجماعي، ونكتشف لغة الملايين التي تلتقي أسبوعياً في الجوامع، ونحرر يوم الجمعة من خطب الوعاظ، ونعطي مكبّر الصوت لهذا المواطن الساكت.

كل وصفة أخرى، مجرد قفزة في الظلام، لا طائل من ورائها سوى أن تعاد مسرحية أميركا اللاتينية في وطننا العربي، بلغة الحرب الأهلية الشاملة. فمشكلة العرب بالذات أنهم لا يستطيعون أن يبدأوا من الصفر، ما دام يوم الجمعة، يجمعهم بالملايين في مكان واحد أمام منبر واحد. إنهم ملزمون بتحرير هذا المنبر من سيطرة المؤسسات الدينية والإقطاعية. وملزمون بتطوير الاجتماع الى لقاء دستوري قادر على ضمان حق الأغلبية في اتخاذ القرار. ومن دون هذه البداية، يستطيع العرب أن يجربوا جميع الوصفات، ويقلدوا الأوروبيين كما يحلو لهم، ويصبغوا شعورهم ولون عيونهم، ويمضوا وراء لعبة الأحزاب والثقافة المترجمة الى آخر محطة على الطريق. لكن يوم الجمعة، سوف يكون دائماً بركاناً نشطاً تحت أقدامهم، وسوف يجلسون فوقه غافلين، حتى يداهمهم الانفجار في ساعة آتية لا ريب فيها. □

ماذا فعل العرب بالشعر؟

نـزار قبـانـي

١

■ ماذا فَعَلَ العربُ بالشِّعرْ؟
ماذا فَعَلُوا بهذا الوَلَدِ الرائِع، المُشَاغِبِ، المُشَاكِسْ
الذي كانَ يملأُ الحارةَ صفيراً.. وزَقْزَقَةً.. وبَنَفْسَجاً..
والذي لم يترُكْ في الحديقة شَجَرةً لم يَطْلَعْ عليها..
ولم يترُكْ قِطَّةً لم يقطَعْ ذَيْلها..
ولا عُصْفُوراً لم يتعلَّقْ بجناحَيْهْ..
ولا حَمَامةً لم يَسْرِق البَيْضَ من تحتِها..
ولا تُنورةً نسائيَّةً لم يَقُصَّها بالمِقصّ..
ولم يترُكْ نَهْداً..
لم يَصْطَدْهُ بصُنَّارة صَيْد الأسماكْ؟
ماذا فَعَلَ العربُ بهذا الفَتَى الغريبِ الأطوارْ؟
سلَّموه إلى رجال الشُّرْطة.
وقالوا لهُمْ:
«اللحمُ لكُمْ.. والعَظْمُ لنا..»
فأخَذَهُ رجالُ الشُّرْطة إلى المَخْفَرْ
وحَبَسُوه في غُرْفة الفئرانْ.
وجَوَّعوهُ..
وضَرَبُوهُ..
وقَصُّوا شَعْرَهُ الحريريّ
ومنذُ ذلكَ اليومْ
لا طَلَعَ القَمَرُ على بلادنا
ولا طَلَعَ الياسمينْ.

٢

ماذا فَعلَ العربُ بسوق العصافيرْ
التي كانوا يقيمونَها كلَّ يوم جُمُعَةْ
ويبيعونَ فيها الريشَ الجميلْ..
والشَّدْوَ الجميلْ..
واللغةَ المشغولةَ بخيطان الذَهَب والفضَّة؟
أقْفَلُوها بالشَمْع الأحمرْ
واستوردوا بدلاً من العصافيرْ
نساءً شَمَاليَّاتْ..
وسيَّارات (فيرّاري)..
وأفلامَ (بورنو)
وأجهزةً للتنصّت على شُعُوبهمْ
والمُجلَّداتِ الكاملة لمجلّة (البلاي بويْ)...

٣

ماذا فعل العرُب بطُيُورهم الكريستاليَّة الحناجرْ
ابتداءً من عَمْرو بن كلثومْ،
حتى السيِّدة أمّ كلثومْ؟
وضَعُوها في قَفَصٍ كبيرْ
وباعُوها ـ بالكيلو ـ لشركةٍ أميركيَّةْ
تتولَّى التنقيبَ عن النفط

في أعماق الأرض العربيَّةْ
وأحشاءِ المواطنِ العربيّ.

٤

ماذا فَعَل العربُ بالشِّعرْ،
بهذا الغلام الجميلِ، الذي جاءهُمْ في أرْذَلِ العُمرْ؟
باعوهُ إلى امْرأة العزيزْ
التي كانت تشتعلُ كشمسٍ إفريقيَّةْ
ولما رأتْهُ، قالَتْ «يا بُشْرايَ»
وشَمْشَمَتْ ملابسَهُ البدويَّةَ..
قِطْعةً.. قِطْعةْ..
وفكّتْ قميصَهُ.. زِرّاً.. زِرّاً..
ثم أدْخَلَتْهُ إلى الحمَّام المَلَكيّ
فحمَّمتْهُ (بالشامبو)..
ودَهَنَتْهُ بزيت القُطْن والبابونَجْ
وغطَّتْهُ بأزهار اللوتسْ..
ورمَتْ سراويلَها المطرَّزة بالنُّقُوش الفرعونيّة.. في اليمّ..
ولما استفاق يوسُفُ في الصَباحْ..
كان صدرُ امرأة العزيزْ
مُشْرئِبّاً.. كحَبَّتيْ مانغُو
واكْتَشفَ أن نهرَ النيلْ
قد كَسر جميعَ سُدُودِهْ..

٥

ماذا فَعَلَ العَرَبْ
بهذا الغَزَال الصحراويّ
الطويلِ العُنُقْ
النحيلِ الساقَينْ..؟
طاردُوه بسيَّارات (اللاند روڤر)
وأطلقُوا عليه رصاصَ بنادقهمْ
حتى سالَ الدمُ من أنْفِهْ
والكُحْلُ من عَينَيْهْ...

٦

ماذا فَعَلَ العَرَبْ
بكبير آلِهَتِهِمْ - الشِّعرْ؟
طَبَخوهُ مع السَمْنِ والسُكَّرْ
وأكَلُوهْ..
في أوّلِ يومٍ من أيَّام عيد الفطر المباركْ.

٧

العربْ..
يأكُلُونَ كُلَّ شيءْ.
من الجَرَاد المَشْويّ..
إلى الضَفَادعِ النهريَّةْ..
إلى بِذْر البَطّيخْ..
إلى أكْبَاد العصافيرْ..
إلى أكْبَاد شُعُوبِهِمْ...

٨

العَرَبْ..
يكرهونَ كلَّ الأشياء الجميلَةْ
يكرهونَ الشَجَرةَ المُثْمِرةْ.
والمرأةَ الحُبْلَى..
والقصيدةَ التي تنتظرُ شَهْرَها التاسِعْ..

٩

العَرَبْ..
يحبُّونَ أن يأكُلو الأزاهيرَ، وهي نيِّئَةْ..
والنساءَ.. وهُنَّ نيِّئَاتْ..
ويهجمونَ على القصيدة بأسنانهمْ..
وعلى الحُريَّة.. بالهَرَاوات..
والقنابلِ المُسيلةِ للدُمُوعْ.
وعلى تلميذة المدرسَةْ..
قبلَ أن يطلعَ زَغَبُ إبطَيْهَا..
يدخُلُون عليها..
وهي مبلَّلةٌ كقرنْفُلَةْ.

ويخرجونَ منها . .
وهي مُحْتَرِقةٌ كهيرُوشِيمَا . .

١٠

نَوْعَانِ من الأوراقْ
يُحبُّهما العَرَبْ .
أوراقُ الطلاقْ . .
وأوراقُ البنكنُوتْ . . .

١١

هل هذا وطنٌ يمتدُّ من الماءِ . الى الماءْ
كما تقولُ إذاعةُ الحكومَةْ
ونَشْرَةُ الأحوال الجويَّةْ؟
أم أنّه وطنٌ يمتدُّ من العَطَشِ . . إلى العَطَشْ . .
ومن التين الشَوْكيّ . . إلى التينِ الشَوْكيّ . .
ومن الكَمْأةِ . . إلى الكَمْأةْ؟

١٢

هذا زَمَنُ اللّغةِ الكَاكِيَّةْ . .
والملابسِ المُرقَّطةْ . .
فالوردةُ فيه، تنمو على ماسُورة البندقيَّةْ
والقصائدُ تتناولُ حبوبَ مَنْع الحَمْلْ . . .
والنساءُ . . يفضّلنَ النومَ مع ثلاثة نجومْ
على كَتِف عقيدْ . .
على النوم مع صعاليك الشّعرْ
من أمثال: (تأبّطَ شرّاً) . .
(وعُرْوَة بن الوردْ)
صارتْ أفخاذُ النساء لدينا
تحمِلُ رُتَباً عسكريَّةْ . . .

١٣

العربُ . .
لا يؤمنونَ بتعدُّد الأحزابْ
وإنّما بتعدُّد الزوجَاتْ ! !
ويُعيّنونَ شُرْطياً
لحراسةِ كلِّ نَهْدٍ . .
يفكّرُ في الهُروب من زنزانَتِهْ . .
وكُلِّ وردةٍ . .
تحاولُ التعبيرَ عن أُنوثَتِها . .

١٤

لماذا؟ . كُلَّما كتبتُ قصيدةْ؟
تفحصُونَها على أشِعّة (اللاَيْزِرْ) .
وتُرْسِلونَ ثيابي . . وأوراقي . .
إلى خبير البَصَماتْ . .
ومصلحة الطبّ الجنائيّ . .
لماذا . . تخافونَ على أمْنِكُمْ القوميّ من قصائدي؟
صحيحٌ ، أنني أفخّخُ اللغةَ بالبُرُوقْ . .
وأفخّخُ عَيْنَيْ حبيبتي ، بالألعاب الناريَّةْ . .
ولكنّني . .
لا أفخّخُ السيّاراتْ . . .

١٥

ماذا فَعلَ العربُ بشعرائهم الرائعينْ
الذين اخترعوا تاريخَ السُنْبُلَةْ
وأبجديّةَ المَطَرْ؟
ألقوا القَبْضَ عليهمْ .
ووضعوهُمْ في شاحنةٍ عسكريَّةْ
ورموهُمْ في قَبْوٍ للمخابرات العامَّةْ
حيثُ استَنْطقوهُمْ
وغَسَلُوا دماغَهُمْ . .
وأحرقوا أصابعَهُم بأعقاب السجائرْ
وفرضُوا عليهم ـ وأسلاكُ الكهرباء في مؤخّرتِهمْ ـ
أن يكتُبُوا قصيدةً جَماعيَّةْ
تتغزّل بمواهب الحاكم بأمْرِ الله . .
وقُدْرَاته الجِنْسيَّةْ . . . □



الانزلاق

عبد السلام العجيلي

قصة في احدى عشرة رسالة غير مؤرخة

(القصة متخيلة. وكل شبه لأحداثها بأحداث وقعت في بلد من بلاد الله هو مصادفة محض)

■ من ك.، الى س.، في مدينة م..

الرسالة الأولى

أيها المهترىء الأعصاب، لماذا تركتنا وذهبت؟ تقول إنك تخاف على معتقداتك وعلى قناعاتك. قل إنك تخاف العمل بما تعتقد، وتحرص على أن لا تتعدى فيما تؤمن به النظريات المجردة خشية أن يلوّث غبار الفعل يديك البرجوازيتين الناعمتين. عد إلينا. المجال فسيح، والحاجة إلى أمثالك، إذا تنازلت وهبطت من علياء الأفكار التجريدية، كبيرة. صحيح أن السلبيات موجودة، ولكن هذا طبيعي وقد علمنا إياه منذ البداية أساتذة الديالكتيك الكبار، الأموات في كتبهم والمعاصرون منهم فيما أخبرونا به في خلايانا السرية أيام عملنا تحت الأرض. مسؤوليتنا أنا وأنت أن نتصدى لهذه السلبيات ونزيلها، أو نحيلها إلى ايجابيات.

عد الينا. تعال.

الرسالة الثانية

كم هي كثيرة تساؤلاتك وكثيرة شكوكك التي تدسها في تلك التساؤلات؟!

ما تعتقد أنت به أعتقد به أنا، وأعمل له. والذين حولي يكذبون شكوكك في اقتناعهم بأقوالي وفي قبولهم العمل بما أراه. بعضهم شباب لم يروا لي شكلاً قبل الآن ولعلهم لم يسمعوا باسمي. ولكن من يعرفوننا، أنت وأنا، أوضحوا لهم بلا شك من نحن. تعجبني مسارعة هؤلاء الشباب إلى النزول على أحكامي حتى إذا كانت تخالف ما سبق واقتنعوا به.

الصورة التي نشرتها لنا الصحف ـ وغريب أن تصل إليك هذه الصحف في مقامك البعيد ـ صورة اجتماع لنا عقد قبل عشرة أيام من تاريخ كتابة هذه السطور. فلان وعلّان اللذان رأيت صورتيهما بين المجتمعين شخصان ثانويان في مجلسنا. أنا مثلك لا أحمل لهما تقديراً. ولكننا يا عزيزي ننادي بالديمقراطية.. يجب إذن أن نتحمل ما تحملنا إياه الديمقراطية من قبول أناس لا نكنّ لهم هوى في نفوسنا. طمئن بالك، أنا منتبه إلى مناوراتهما إذا حاولا المناورة. ولكن لماذا لا تأتي أنت لنصبح اثنين يقظين لمن تحدثه نفسه بالفساد، سواء هذين كانا أو غيرهما؟

بقي سؤالك، بل تساؤلك، عن الوجه الذي أظهرته الصورة ورائي، بيني وبين رئيس الجلسة. أنا واثق من أنك عرفت اسم صاحبة ذلك الوجه وإن تظاهرت فيما كتبته بغير ذلك. نعم يا عزيزي إنها سُميّة. لعلهم أتوا بها ليعادلوا بفتنة حسنها بشاعة



هياكل الباقين من حضور الاجتماع. ما الذي تنكره أنت من حضورها معنا؟ أطمئنك. لن تستطيع هي أن تؤثر على أحد ممن بيده الأمور، لأن علاقتها ستكون بي شخصياً. قدّموها اليّ كمديرة لمكتبي فرضيت. وذلك آمن. تعرف أن قلبي ضد الأهواء التي تتملك قلوب الشباب. حتى ولو لم يكن كذلك قلبي، فان شخصية الست سعاد، حرمي المصون، تظل أفضل تعويذة ضد اقتراب بنات حواء مني... اقتراباً يتجاوز الحدود التي يرسمها عملٌ مثل عملنا.

أنتظر مني رسائل كثيرة. سأظل أكتب اليك بأخباري وأخبار العمل حتى تتخلى عن منفاك الاختياري وتأتي لتشاركني في حمل الأعباء التي أراها مقبلة عليّ، كثيرة وثقيلة.

الرسالة الثالثة

غريب سؤالك الملغوم الذي دفنته في صحيفتين من لغو الكلام في آخر رسائلك.

نعم يا سيدي إنها سمية. وأنا أعرف أنك «كنت» تعرفها. لم تخبرني بذلك في أيامنا الخاليات، ولكن طرفاً من أخبار علاقتكما بلغ إلى علمي، ولم أجد من المهم في ذلك الزمن أن استفهم منك عن تفاصيل ما أخبرني الآخرون به. إذا سنحت الفرصة، أو تهيأ الجو، فسأسألها ذات يوم عما «كان» بينك وبينها. سأعرف منها ما الذي يجعل عجوزاً مثلك يسيء بها الظن ويخشاها وهي على بعد ثلاثة آلاف كيلومتر منه. أما الآن فلا. إنها لا تزال متحفظة حيالي، لا تكلمني إلا بلا أو نعم، وبأمرك يا بيك! بل إنها كثيراً ما تضن على أذني بسماع بحة صوتها، فتهز لي رأسها حانية إياه عند الايجاب، ورافعة عنقها به إلى أعلى عند النفي.

ليس هذا مهماً. المهم أني وجدت لأول مرة في هذا العالم الهين اللين الذي أتحرك فيه من تسوّل له نفسه أن يقف أمامي ولا يتزحزح، فيضطرني إلى أن اصطدم به. تريد الواقع؟ لقد أرضاني هذا بعض الرضى. إني مثلك من هواة الجدل، مؤمن بأن لا تقدّم دون ديالكتيك تتصارع فيه فكرتان أو تتناطح إرادتان، إلى أن يصح الصحيح. ما استرعى اهتمامي أن هذا الذي فرض معارضته عليّ ليس شاباً غراً مهووساً بأفكاره، ممن ألفنا منهم النزوات والشطحات، بل هو رجل يعرفنا جيداً ونعرفه نحن أيضاً، وكنا نأمل منه خيراً كثيراً. ستعجب إذا قلت لك أن الرجل هو صاحبنا بهيج...

لم تكن خشونة بهيج مفرطة فيما قاله لي. ومع ذلك فهو لم يقدّم نقده له بمقدمة ملطفة، فصارحني بما يأخذه عليّ دون مواربة. أريد أن أسألك، وأطلب منك أن تجيبني في رسالتك المقبلة بصدق: هل أنت الذي أوحى إلى بهيج بمآخذه التي سردها؟ خلاصة ما قاله هو أني أسيء إلى نفسي وإلى القضية في فرض نفسي عليها. زعم أني من جيل لم تعد له معرفة بالواقع، ولذا فلم يعد له مكان في الإشراف على هذا الواقع أو في تسييره. وطالبني، وهنا أقول أنه فعل ذلك بصفاقة، طالبني بأن أنسحب من الأرض التي أقف عليها قبل أن تُسحب الأرض من تحت قدميّ. هل هذا تهديد لي، أم هو اشفاق عليّ؟ ومِنْ مَن؟ من إنسان مثل بهيج!

في انتظار جوابك، وتعليقاتك.

الرسالة الرابعة

توقعت هذا منك. توقعت أن تحسن الظن بمن أجده أنا بغيضاً، وأن تسيء الظن بمن لا أجد فيه عيباً أؤاخذه عليه. جاءت بصدق هذا التوقع رسالتك التي هي بين يديّ الآن.

بهيج، بوجهه المكور المحتقن، وعينيه الزرقاوين الناتئتين من وقبيهما في ذلك الوجه، وبقحته في محاولته فرض آراء لا تستند على محاكمة معقولة عليّ، يعجبك... أما سُمية فهي لا تعجبك، وتظل تسوق لي تحذيراتك منها كأني طفل غر، وكأنها سعلاة دأبها التهام صغار الأطفال. دعني أداعبك: خطر لي من إلحاحك عليّ في التحذير أنها الغيرة... أنت غيران! إذا صحّ هذا فلست ألومك. كلما تقدمت هي إليّ في الصباح حاملة البريد الوارد انشدّ نظري إلى قدّها الطويل الممشوق في خطوها الرشيق، وإلى محياها المتألق بين ذوائب شعرها الأشقر المنسدل كثيفاً على جانبي عنقها، وإلى عينيها السوداوين الواسعتين بأهدابهما الطويلة، فلا أملك نفسي من الارتداد بخواطري اليك، متسائلاً كيف طاوعك قلبك على أن تقطع بيدك الصلة التي «كانت» لك بهذه الفتنة الطاغية؟ ثم إنها ذكية، ومكبّة على ما تكلّف به من مهام في استغراق وتفانٍ وكأنها عاشقة للعمل الذي يطلب منها. لعل هذا هو الذي استنكرته منها أنت، أنت أيها الرجل العاطفي ذا الأفكار الرجعية الذي طالما عارضني في اعتباري المرأة والرجل متساويين في حمل مسؤوليات العمل أياً كان نوعه، تساويهما في جني ثمرات تلك المسؤوليات...

هل أضحكتك دعابتي؟ اذن لأقل لك إني معجب بدقة إحساسك بما تقرأه، وبحسن استدلالك مما في السطور على ما بين السطور. صحيح ما استشففته وذكرته في رسالتك من أن البيان الذي حمل توقيعي عن الغارة على ذلك الوكر لم أكتبه أنا. كنت غائباً، وكان لا بد أن يصدر بيان في هذا الموضوع، وأن يصدر باسمي، فكتبته هي في غيابي. أعتقد أن ليس لك اعتراض على أسلوبها، فالقدرة على الإنشاء الجيد لا تنقصها. وأنت تعرف أنها، في الجامعة، كانت تحصل على أعلى العلامات في كتاباتها. ثم

إنك لو عرفت ما يشغلني من قضايا لوجدت أن كتابات البيانات هي آخر ما يتيسر لها وقت مني.

بقي ما تأخذه أنت علي وقائع تلك الغارة التي تحملت أنا مسؤوليتها دون أن أباشرها بنفسي. قد يكون لك الحق في استنكار ما جرى، ولكن الشاهد يرى ما لا يراه الغائب. وهذا بعض علل العمل الميداني، فهو لا يمكن أن يسير على خط مستقيم كل الاستقامة كما يُرسم له في التخطيطات النظرية. وأنت تعرف مقولة أسلافنا في أنه يحلّ إهلاك ثلثي الرعية في سبيل إصلاح ثلثها الثالث. اطمئن، لم يهلك ثلثا الرعية ولا واحد من المليون منها: بضع طلقات طائشة قضت على اثنين أو ثلاثة من المارة. أما الذين كانوا في الوكر فقد لاقوا ما يستحقونه. هذا ما أكّده لي الذين نفّذوا العملية بأنفسهم.

لا تتشدد في انتقادي، أرجوك. سأحاول دون أن يتكرر ما جرى، فأنت تعرف أن ليس لي هوى في العنف. ولولا إلحاحهم عليّ بوجوب حضوري ذلك المؤتمر وغيابي يومين عن الساحة لما وقع هذا الذي تلومني عليه. تأكد من ذلك، وانتظر مني الأخبار التي إذا لم تبعث فيك السرور فإنها سترضيك عني حتماً.

الرسالة الخامسة

أعرف أنك تستغرب تأخري في الكتابة إليك. أمامي ثلاث رسائل منك لم أرد على واحدة منها، وأنا الذي أنذرتك بأني سألاحقك بمكاتيبي حتى إذا لم تجبني عليها. ستعذرني لو رأيت غرقي في أكوام الملفات، والهموم، والمشاكل التي تدور حولي أو أدور أنا حولها. ستعذرني وتخفف من لومك لي، وربما أشفقت عليّ.

أبدأ لك بالمضحك. أو لعله المضحك المبكي.

في مثل هذا اليوم، الأربعاء، من الأسبوع الفائت فوجئت بدخول زوجتي الكريمة، سعاد، إلى مكتبي في مقر عملي، من دون أن ينبئني أحد بقدومها. لم تدخل من حيث يقف الآذن حاجباً الزائرين عني، بل اخترقتْ غرفة عمل سُميّة ودفعت الباب الذي يصل تلك الغرفة بمكتبي، فرأت ما أطار صوابها... وأطار صوابي كذلك. رأتني إلى جانب سمية، منحنياً عليها في مقعدها في زاوية المكتب، أحيط منكبيها بإحدى يديّ، ويدي الأخرى تتلمس وجهها الذي انسدلت عليه ذوائب شعرها الطويل. تصور ماذا جرى في تلك اللحظة! لا ألوم الآن سعاد على ما قالته وما فعلته آنذاك، على الرغم من أنها لم تترك لي فرصة أبيّن لها فيها خطأها القاتل في ظنها بنا، أنا وسمية، في ذلك الموقف. أنا متأكد من أنها، سعاد أعني، ستقتنع ببراءتي مما توهمته، وبأنه ما كان شيء مريب في موقفي ذاك من سمية. كانت المسكينة قد استسلمت إلى نوبة بكاء بعد تقريع شديد مني لها، فأدركتني عليها رقة جعلتني أنحني عليها، أحاول مواساتها عما قسوت به عليها وأن أمسح دموعها التي انهلت متساقطة على وجنتيها. سأشرح كل ذلك مفصلاً لسعاد، ولكن ليس الآن. زوجتي الآن، ومنذ أسبوع، عند أهلها مع أصغر أطفالنا، وأنا مع البنات في الدار وحدنا لا ربة بيت لنا.

ستشمت بي ولا شك. ولكنك جدير بأن تقدّر موقفي إذا علمت أني كنت مضطراً إلى تقريع سمية بالعنف الذي أبكاها. فالأمر لم يتوقف هذه المرة على بيان كتبته هي ووضعت توقيعي تحته، كما كان في المرة الفائتة، بل كان تصريحاً نشرته وكالة الأخبار الرسمية وأذاعته مختلف محطات الإذاعة منسوباً اليّ، وأنا منه براء. كنت في بلدة أخرى أرأس حفلة اختتام تدريب بعض كوادرنا حينما أُعطيتُ الصحيفة التي نشرت ذلك التصريح. تهافت إليّ الكثيرون يقولون إنهم سمعوا إذاعته، وراحوا يهنئونني ويثنون على جرأتي في وضع النقاط على الحروف فيه وتسمية الخائنين بأسمائهم، ويكبرون شجاعتي في تحمل مسؤولية العقاب الرادع الذي أنزلته أيدينا القادرة بهم. الخائنون بأسمائهم؟ حينما استعرضت تلك الأسماء لم أجد بينها إلا قليلاً مما سمعتها أو عرفت أصحابها قبل الآن. وهؤلاء القليلون ما علمت لأحد منهم خيانة. ومع ذلك فقد أذيع على العالم كله أني أقطع بخيانتهم وأتحمل مسؤولية ما نزل بهم من نكال. وهؤلاء، المحيطون بي، يهنئونني على ما لم أفعله وعلى ما لست مقتنعاً به... ويقيني أن الكثيرين من بينهم يقولون لي ما يقولونه بألسنتهم بينما تحمل لي سرائرهم السخرية والاستهانة والازدراء.

عندما أحاط علمي بهذا عدت مسرعاً الى العاصمة، وإلى مكتبي فيها لأسأل مديرته، الآنسة سميّة، عن كيفية صدور هذا التصريح باسمي. قالت، وابتسامتها تملأ وجهها، إنها هي التي كتبته على لساني ووزعته لينشر ويذاع. وحينما ثرت وقمت وراء مكتبي متجهاً اليها وقفت أمامي بفارع قامتها، تلتمع عيناها السوداوان في وجهها الأزهر، كالمتحدية، وقالت إنها كانت تنتظر مني شكراً ما فَعَلته باسمي في غيابي. أضافت أن ذلك التصريح كان لا بد من أن يصدر، ومن أن يصدر عني بصورة خاصة، لأن المراجع المعنية رأت أن: اقتناع الأوساط في داخل الوطن وخارجه بمصداقية ما جرى لا يتم إلا إذا تبنيته أنا... أنا الذي يحمل رصيداً من ثقة الجماهير جديراً بتبرير ما يعسر على الآخرين تبريره!

كان هذا كلاماً لم أقبله من سمية، ولم تخفف طلاقة لسانها من الحنق الذي ملأ صدري لما فعلته. أنّبتها بكلام مفرط في القسوة. بل إني، وأعترف بهذا، رفعت يدي عليها بغية أن أصفعها على وجهها. عند ذلك رأيت نظرتها الصلبة تذوب فجأة في محجريها، ورأيتها تتراجع الى المقعد وراءها فترتمي عليه مجهشة بالبكاء. وحدث بعد هذا ما حدث...





هذا هو المضحك المبكي من أخباري.

ثمة أمور كثيرة من هذا الطراز، أو مما هو مبكٍ دون إضحاك، لا أجد في نفسي ميلاً للتحدث عنها في هذه اللحظة. سأخبرك عنها في رسالتي القادمة.

قبل أن أختم هذه أريد أن أرجوك شيئاً: لا تغرق في تفاصيل ما تنصحني به في رسائلك المقبلة، ولا في تسمية الأسماء أو شرح المواقف. لاحظت أن رسالتيك الأخيرتين فتحتا وأعيد الصاق ظرفيها قبل أن تسلّما اليّ. هل هذا مفهوم؟

الرسالة السادسة

أحسنت في تلطفك في إيصال الرسالة الأخيرة اليّ بهذا الشكل. وان كنت قسوت عليّ في محتواها أكثر مما أستحق. الآن صح ما كنت أتوقعه من أنك والأستاذ بهيج متمالئان عليّ: وجدت الرسالة في الملف الذي وضعه بيده أمامي في هذا الصباح. هو الذي يعطيك إذن من أخباري ما لا أجد ضرورياً تصديع رأسك به... أو لأقلْ ما لا أجد في نفسي الجرأة على نقضه إليك بنفسي.

أنا لست من السوء بالقدر الذي تظن، وإن اضطرني الموقع الذي أحتله الى أن أحني رأسي أحياناً للعاطفة حتى تمر، بنيّة أن أرفعه بعد مرورها لأتابع مهمتي في خدمة الغاية التي أسعى اليها. إذا لم أستطع أن أحمل الخير لصالح قضيتنا فلا أقلّ من أن أحول دون أن ينالها الشر. وإلا فما مقامي في هذه الأجواء الموبوءة؟ هل تظنني أقلّ زهداً منك بالجاه والمال والعيش الهنيء؟ وعلى كل حال لا تظنني أتمتع بشيء من العيش الهنيء في هذه الأيام. فحلقي يمتلىء في كل يومين أو ثلاثة بغصة تجعل عسيراً عليّ بلع اللقمة التي يهنأ ببلعها الموظف البسيط والعامل الفقير.

سأعفيك من التشكي وأسوق اليك خبراً يسرّك عن أحوالي: عادت سعاد إلى بيتها وإلى أولادها. أقنعتها بخطأ ما توهمته وبحقيقة ما رأته مني ومن سمية، فتفهمته ورضيت. أما سمية فقد كان تقريعي الذي أبكاها درساً نافعاً لها. لم تعد تقابلني بنظرتها الحادة، الصلبة، التي وصفتها لك فيما مضى بالقحة أو بالوقاحة. عندما أصدر اليها أمراً، أو أكلمها في شأن من شؤون العمل، أصبحت تتقبل أمري وكلامي دون اعتراض، وترخي أهدابها الطويلة على عينيها الواسعتين علامة طاعة وامتثال. بالمناسبة، سؤال على الهامش: ألم تستغرب أنت، مثلي، أن يكون لهذا المحيا الأشقر مثل هاتين العينين السوداوين؟

لا تقل إن الابتسامة لم تقفز إلى شفتيك لسؤالي الساذج هذا. نعم... أنا لست من السوء بالقدر الذي تظن أنت، ولا من الهشاشة بالقدر الذي يظنون هم. سأكون شجاً في حلوقهم... هؤلاء الذين يحنون رؤوسهم أمامي في ذل واستكانة ثم يروحون، من وراء ظهري، يخلقون لي المواقف الحرجة ويلزمونني بتبعاتهم إلزاماً.

الرسالة السابعة

اطمئن. رسائلك تصل الى يدي سالمة. أما أنا فأجد بعض العنت في حرصي على أن أوصل ما أكتبه إليك دون أن يمر على من يشتبه بأنه مني، وبأنه مرسل إليك. في نفسي بعض النفور من بهيج، بقية تأذّيّ بنصائحه الفجة أول وجودي في هذا المكان، وإلّا لكنت ائتمنته على ما أبعث به إليك ائتمانك إياه على ما ترسله إليّ.

أنت تحذّرني. أتقبّل تحذيرك بسعة صدر، وإن وجدت أني قفزت فوق المخاطر التي تحذرني منها فتجاوزتها. عرفوني جيداً وأدركوا أنهم لم يجدوا نقطة ضعف ينفذون إليّ منها. لا، لن أكون الليمونة التي تحدثت أنت بأنهم يعاملوننا مثل معاملتهم لها: فهم يعصرونها حتى إذا استحلبوا كل ما في جوفها وألقوها في المزبلة قشراً أجرد أجرب! لو كنت بقربي لرأيت كيف تغيّر كل شيء منهم حيالي... طاعة حتى التفاني، وتوقير حتى الخوف.

ولا تمل من السؤال عن سمية... هل أعود فأقول هي الغيرة؟ صاحبك المتنبي هو الذي قال: وكثير من السؤال اشتياق، وكثير من ردّه تعليل... فلأعللك إذن! إنها يا عزيزي كما تحب وتهوى، وتزيد على ذلك. يخيّل إليّ أحياناً أنها مازوشية، تقابل من يؤذيها بالتعلق به. آذيتها في ذلك اليوم، فقابلتني بالغلوّ في الانصياع والطاعة. أحس بأنها أدركت ما ملأ نفسي من تصرفات هؤلاء الناس فانضمت إلى صفي وجندت نفسها لخدمتي. أشهد منها في كل يوم دليلاً على رغبتها في ولوج عالمي الشخصي عن طريق متطلبات العمل الذي يربطها بي. إني أراقبها بفضول، وأحياناً بمسرة، مراقبة عالم الحيوان لسلوك فأر من فئران مخبره.

لا تتهم ذوقي لتشبيهي سمية بفأر. لأقل لك إذن ما يرضيك في تشبيهها: إنها غزال، مهاة، وأية مهاة!

الرسالة الثامنة

هذا عنقي أمامك، أمدّه طائعاً مستسلماً. أقطعه. أقطع عنقي، فأنا أستحق ذلك.

أمامي أربع من رسائلك لم أجبك عليها. وكيف كان لي أن أجيب؟ أنا معترف بذنبي. هل أقول أن من اعترف بذنبه لا ذنب له؟ لا، فهذا لا ينطبق عليّ. جريمتي كبيرة، وأكبر منها أني لم أقترفها عن سوء تقدير، ولا عن غفلة، ولا عن جهل. لا يحق لي أن أطلب عليها معذرة أو عفواً. كل ما أريد فعله هو أن أروي لك الوقائع كما وقعت.

بدأت تلك الوقائع، منذ أربعة أسابيع، بذلك العامل الكهربائي. عدت في إحدى الليالي الى مكتبي لأستعيد ملفاً كان عليّ أن أنتهي من قراءته قبل الغد ففوجئت بوجوده، وجود ذلك العامل في المكتب. كان يحزم أدواته متهيئاً لأن يخرج. عندما سألته عمّا أتى به قال إن الآنسة سمية كلفته بإصلاح أجهزة التكييف التي قرب حين استعمالها بقدوم موسم الحر، وإن ذلك ما كان ممكناً خلال ساعات وجودي في النهار وأول الليل. استأذن وانصرف. وخرجت أنا أيضاً حاملاً ملفي، ولكن ليس قبل أن أتفقد أدراج منضدتي وأطمئن إلى أن خزانة الأضابير المهمة حسنة الإغلاق لم تمتد اليها يد.

هذه كانت البداية. بداية لا تسترعي الانتباه. بعد تلك الأسابيع الأربعة عقدنا اجتماع عمل مهماً ثارت ثائرتي فيه. هل تذكر حكاية تهمة الخيانة التي ألصقوها بأناس معينين وحمّلوني مسؤولية عقابهم عليها، من دون أن يكون لي بها علم؟ إنها أختها. خيانة بشعة وخطيرة يتهمون بها أفراداً ناصعي السمعة وكبيري المنزلة، لم أقتنع بأي دليل سيق أمامي على ضلوعهم بها. أعلنت في الاجتماع، وبصوت عال، أن الأدلة غير كافية وأني لا أقبل بإصدار الأحكام المقترحة على أولئك المتهمين. كنت وحدي في موقفي هذا أمام ستة. ومع ذلك تصلبت في تمسكي برأيي، ولما ألحفوا عليّ بوجوب موافقة الأكثرية، وفوق ذلك بوجوب أن أتولى شخصياً رئاسة المحكمة التي ستصدر الأحكام، ثارت ثائرتي. بدا أن موقفي الثابت فاجأهم وأنهم تراجعوا، إذا لم يكن عن قناعاتهم الشخصية، فعن إقناعي بالنزول على رأيهم في تلك القناعات. وبهذا انتهى الفصل الثاني. لا . . . الصحيح أنه لم ينته تماماً بهذه الصورة. أنت تذكر فلاناً وعلّاناً اللذين أثار وجودهما معي ريبتك في أول صورة لنا نشرتها الصحف. رجاني في اجتماعنا الأخير هذا فلان، وآزره علّان في رجائه، رجاني أن لا أتخذ موقفاً نهائياً في ما هو معروض علينا إلا بعد أن أطلّع على ملف مهم سيضعه تحت يدي مساء الغد.

وكان مساء الغد موعد الفصل الثالث. في ذلك الموعد خلت مكاتب المقر من شاغليها سواي وسوى سمية، كل منا في غرفته، في انتظار الملف الموعود. كدت أيأس من حمله إليّ في هذا المساء فأصرف سمية وأنصرف. وأخيراً قرعت هي عليّ الباب بين غرفتينا ـ فهي، منذ غضبتي تلك عليها، لم تعد تسمح لنفسها بالدخول دون استئذان ـ قرعت الباب ثم دخلت تحمل بيدها مظروفاً كبير الحجم وقالت: «هذا هو. . . أعطانيه الأستاذ فلان. لم يرض أن يدخل بل انصرف مسرعاً. وأنا؟ هل من حاجة إليّ أم تأذن لي بالذهاب؟». ولم تكن لي رغبة في استبقائها، فقلت لها ذلك وألقيت بجسدي على المقعد وراء المنضدة، متلهفاً إلى قراءة الملف المهم.

كان مظروفاً كبيراً في حجمه، إلا أن الأوراق فيه لم تكن تتعدى ثلاث ورقات أو أربع، ومعها مظروف آخر أصغر حجماً، مختوماً بالشمع الأحمر. سائر الأوراق كانت مطبوعة على الآلة، ما عدا واحدة كانت أول ما وقع عليه نظري منها، مخطوط عليها باليد وبأحرف كبيرة هذه الكلمات: رجاء، لا يفتح الظرف الصغير إلا بعد قراءة الأسباب الموجبة والحيثيات والأحكام.

ابتسمت لهذا الأمر الموجه بصورة رجاء، ونحيت الظرف الصغير جانباً، وتناولت الأوراق المطبوعة ورحت أقرأها. . .

رحت أقرأ الأوراق، وراح الحنق يتسلل الى صدري والغضب يوتّر أعصابي باستمراري في قراءتها. ماذا كان فيها؟ الأسباب الموجبة والحيثيات هي نفسها التي عرضت علينا بالأمس ورفضت أنا القبول بها رفضاً قاطعاً. أما الأحكام فكانت بعقوبات يفترض أنها ستصدر على المتهمين الذين وردت أسماؤهم في الورقة الأولى من الملف. ويا لها من أحكام، ويا لها من عقوبات! وبلغ حنقي وغضبي ذروتها، حتى لخلت أن صدري يكاد يتمزق منهما، حين انتهيت الى خاتمة الملف. فقد وقعت عيني في ذيل آخر تلك الصفحات المطبوعة على اسمي كتوقيع، وفوق الاسم على صفتي كرئيس للمحكمة الخاصة التي أصدرت على أولئك المتهمين تلك الأحكام بتلك العقوبات!

ماذا كان بيدي في تلك اللحظة أن أفعل غير الذي فعلته آنذاك؟ كومت تلك الأوراق على بعضها بين كفّيّ حتى أصبحت كتلة كالكرة، وقذفت بها إلى الجدار المقابل بكل قوة ذراعي. هكذا فعلت. وقمت من مكاني أسير في الغرفة جيئة وذهاباً وأنا أتميز من الغيظ. هكذا إذن! انهم يريدون أن يفرضوا عليّ ما هم مقرروه سلفاً وما هم مصرون على تنفيذه على الرغم من معارضتي، ويأملون أن أسلّم بكل هذه التصرفات اللامنطقية، واللاإنسانية، والمتعارضة مع كل ما أؤمن به وأعتقده. . . وأن أتولى ذلك عنهم بنفسي. . . أتراهم لم يدركوا حتى الآن من أنا؟!

وفي هذه الأثناء فطنت إلى أني لم أفضّ بعدُ ذلك الظرف المختوم الذي ما زال ملقى على زاوية المنضدة، لأعرف ما فيه. تناولته ومزقت حافته بعصبية، وفي نفسي بعض الأمل أن أجد في محتواه ما يخفف من الغم الذي أطبق على صدري. ماذا كان في ذلك الظرف؟ انها الخاتمة يا أخي س. . . . الخاتمة القاتلة! كان في الظرف ثلاث صور بقياس ٩×١٦، ملونة وناطقة. ناطقة بفضيحة أخيك ك. نعم، هي ثلاث صور لي مع إنسان. . . إنسان أسميه لك وأنا أمد عنقي أمامك لتفصل منه رأسي عن جسدي: ذلك الإنسان هو. . . سميّة!

ها أنا اعترفت بما حدث. وأعترف كذلك بأني وقّعت، في ذلك المساء، تحت اسمي في ذيل آخر الورقات المطبوعة على الآلة، المتضمنة تلك الأحكام بعقوباتها. لم يوقعها أحد غيري. ولم أكن سيء التقدير أو غافلاً أو جاهلاً، حين وقعت ودمعتان تسقطان



من مؤقّي على جسد سمية وجسدي في واحدة من تلك الصور الثلاث التي كانت أمامي . . . والتي كان وراءها بلا شك تجهيزات عامل الكهرباء في مكتبي تلك الليلة .

سمية . . . سمية . . . كيف وصلت بي إلى هذه الوهدة؟!

الرسالة التاسعة

واعجبي منك!

بعد كل ما كتبته إليك، وبعد كل ما سمعته وعلمته عني، تظل تلاحقني بمكـاتيبك. كـأنك تـأمل في أن أرجـع إلى الجنة التي طردت منها، جنة الرأس المرفوع والضمير المستريح والسيرة التي لا غبار عليها. وهل رجع آدم، في حياته الدنيوية، إلى جنته بعد أن خرج؛ منها وزوجه عريانين مفضوحين؟ أمّا حواء فقد كانت زوجة أبينا آدم، ومع ذلـك فإن أبـانا صلوات الله عليـه لم يملك أن يرفع رأسه أمام ملائكة رب العزة، خجلا من الخطيئة التي وقع فيها. أما سمية، العـارية في تلك الصـور الثلاث، فـانها لم تكن حتى قرينة شرعية لي أمام الله والناس.

عن سمية ما أراك عدت تسأل. فلأحدثك عنها بدون سؤال منك. لك أن تنعتني بما تـريد. أقـول لك إن مـا جرى لم ينقص من حبي لها. لماذا أضع على كتفيها مسؤولية سقوطي في الوهدة التي أوقعت فيها نفسي؟ أكون إذن ظلمتها. أمـا حبها لي، فكـل ما أراه منها يؤكد لي أنه ازداد. إنها منذ ذلك اليـوم لا تنفك عن البكـاء. حتى شعرهـا الطويـل، الذهبي الكثيف، جـارت عليه فقصرته. نعم، قصت خصلات شعرها الأشقر التي كانت تتماوج حول عنقها، كأنها بما فعلته عاقبت نفسها بأن ألغت أفتن معالم جمالها الأثيل. إذا كان هذا قصدهـا فقد أخـطأته. لـو تراهـا وقد بـدا جيدهـا، بعد أن تحـرر مما كـان يخفيه عن العيـون، متلعاً وطويلاً . . .

مرة أخرى أقول: انعتني بما تشاء من قبيح النعوت. شتائمك لن تصل إليّ في أعماق الوهـدة التي أقبع فيهـا في هذه اللحـظة. إنها وهدة عميقة قذرة الجوانب آسنة القاع. أخطأت أنت التشبيه حين قلت إن صنيعهم بي وبأمثالي هو صنيع العاصر بليمـونته، يفرغها من عصارتها ثم يلقي بها إلى المزبلة قشراً عقيماً أشوه. ليس الأمر هكذا. وإنما هي وهدة يُجرّ الواحد منـا إليها بـالمغريـات الجذابة، فإذا زلّت قدمه على حافتها انزلق نحو القمر الذي هو مستنقع راكد وآسن. في البداية ننحدر كما يطلب منا، مدفوعين بالمتع التي نُغرى بها، دركة بعد دركة، نحو القعر العفن. فإذا ضاقت صدورنا باستمرار الانحدار وتفاقم الرائحة الكريهة وحاولنا النكوص، لم نقو على ذلك. إذا لم تكف المغريات لدفعنا باتجاه القاع، برز التهديد بالفضيحة سيفاً مسلطاً على رؤوسنـا يمنعنا من التطلع الى الأعلى، أو من محاولة التسلق إلى السطح.

هذه حالي، يا صديقي، اليوم. اليوم بالذات، وعلى الرغم من أني أختنق برائحة العفن التي أتنشقهـا في الدركـة التي وصلت اليها، انحدرت دركة أدنى كما طلب اليّ . . . أعني كما أمرت. سيبلغك خبر هذه الدركة الدنيا غداً أو بعـد غد، فتلعنني مجـدداً. أغروني ومنّوني بأن هذا آخر ما يطلبون النزول إلى مستواه في الانحدار، وأنهم بعدهـا سيرفعـون عن رأسي سيفهم المسلط. فهل يصدقون؟

الرسالة العاشرة

لم يصدقوا فيما منّوني به.

يريدونني على النزول دركة أخرى. دركة واحدة فقط، وبعدها يحررونني. هذا ما كانوا يقولونه في كل مرة. حتى إذا صدقتهم أجد أن ما يطلبونه أصبح فوق احتمالي. لن أبلغ أصل الدركة الجديدة حياً. ينذرونني بأني إذا لم أفعل فسيتولى المهمة آخرون أكثر استعـداداً لتحمل المنكـر مني. أما أنـا فسأحـرم عندهـا كل مـا أملكه الآن: المقـام العالي، والكلمـة النـافـذة، وتـرف العيش، و. . . سمية! وفوق ذلك، أعرف هذا وإن لم يقولوه، سيسقط ذلك السيف القاطع على رقبتي.

يصدقون في أن تحت يدهم من يحتمل الانحدار أكثر مني. إذا لم يكن حتى قاع الوهدة، فالى أقرب ما يكون إليها. وبعده يأتي من يتنـازل عن كل قيمـة للضمير والشرف والانتمـاء فيبلغ القاع المخيف. أمـا أنا فقـد بلغت حـد الاحتـمال. ليس في مكنتي أن أخوض في النتن والقذر أكثر مما فعلت. لن أنحدر نحو القاع فتراً آخر.

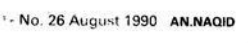
قلت لهم هذا، ومددت عنقي للسياف. وداعاً يا أخي ك. ، وداعاً يا كل ما آمنت به وكل من تعلقت به. وداعاً يا سمية. . .

الرسالة الحادية عشرة

. . . .

. . . .

. . . . □



الرقابة.. لحماية من؟

شفيق مقار

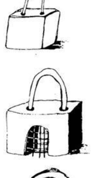
■ معذرة من القارىء، فالمرء يتصور أن روحه قد صارت في حلقومه من كثرة توجُّع الكتّاب وتأوُّه الصحفيين وولولة الناشرين من الرقابة وشرور الرقابة. والقارىء يكون معذوراً اذا ما ضاق بكل ذلك، تماماً كما يبدو أن الناس بدأت تضيق بكل ما يقال لها يوماً بعد يوم بعد يوم عن متلازمة نقص المناعة المكتسب، أي الإيدز، والعياذ بالله. والرقابة، من وجه بعينه، شديدة الشبه بذلك الطاعون المعاصر. فهو يجرِّد الجسم الحيّ من ترسانة الأسلحة التي أعطته الطبيعة إياها، ويتركه مكشوفاً لكل اجتياحات الأمراض المميتة. وذلك عين ما تفعله الرقابة. فهي تجرِّد العقل من ترسانة الأسلحة التي يوفرها لها التبادل المخصِبْ للأفكار والتي تستمد ذخيرتها من سيول المعلومات (غير المعالَجة أميرياً، وغير المكذوبة ارتزاقياً) التي تصبُّها تجاهه وتتعامل بها معه عقول الآخرين. وبذلك التجريد من الأسلحة، أي من الفكر ومن معرفة الحقائق، تترك الرقابة العقل، تماماً كما يترك الإيدز الجسم، مكشوفاً لكل اجتياحات السموم المميتة. وبموت العقل، يصبح من كان العقل في رأسه قطعة لحم قد دبّ فيها الفساد، وفاحت رائحتها مدخولة بما يتسرب الى الدماغ، مكان العقل، من فضلات.

والعالم العربي اليوم يبدو كمخلوق حيّ قد طرحه الإيدز أرضاً وزحف على جسده، كما تزحف جيوش الحشرات على مادة عضوية قد دب فيها الفساد، جيوش من «السادة الأساتذة المسؤولين» الذين لا شغلة في الحياة لهم إلا إحكام العصابة الموضوعة على العينين، ودكّ السدادتين بقوة أكثر داخل الأذنين، وإحكام الكمامة على الفمّ، لئلا تفلت منه آهة، أو صرخة، أو لعنة.

هذه، طبعاً، من خبرات أبناء ذلك العالم المنكوب، أشياء ليس فيها جديد. ففيما يخصهم، كان هذا «نظام الكون» من بدء الخليقة، وظل مقضياً أن يبقى مؤبَّداً. لولا أن عنصراً جديداً جدَّ على اللعبة كلها، هو عنصر الجزار الذي يحمل سكيناً كبيرة مشحوذة ويتقدم بثبات صوب الجسد الذي طرح أرضاً ووضعت على عينيه عصابة لئلا يرى، ودُكّت في أذنيه سدادتان لئلا يسمع، وكُمَّ فمه، لئلا يستغيث. وبذلك، لم يعد طرحه أرضاً لصالح نظام يريد أن يظل باركاً فوقه، بل لحساب جزار يريد دمه.

صورة غير محببة، أليس كذلك؟ صورة غير لائقة إطلاقاً. وأنا واثق من أن هناك كثيرين من الناس الطيبين ستحمر عيونهم ويفور الدم في أدمغتهم من شدة الغضب لهذه «الشتيمة». لكن الجزار آتٍ والسكين في يده، والسادة الأساتذة المسؤولين باركون، كما تبرك الإبل عندما ينتابها جنون على صدور أصحابها، فوق الجسد الذي طرحوه أرضاً، متظاهرين بحمايته.

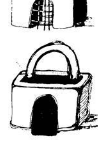
والسؤال هو: حمايته ممن؟ ليس من الجزار قطعاً. فممن إذن؟ وإن لم يكن كل ذلك التكميم وسدّ الآذان والحرمان من النظر لحماية ما ظل حتى الآن يدعى ـ بقدر من الصفاقة لا توصف وحشيته ـ باسم «الوطن المفدّى»، فلحماية من هو إذن؟ لحماية الجزار من أن تراه ضحيته فتحاول أن ترفسه حتى وهي مثبّتة أرضاً؟ أم لحماية مخدومي «السادة الأساتذة المسؤولين»؟



السؤال هو: لحساب من الرقابة؟

هل ما زال الكلام مبهماً وغير محدّد بما فيه الكفاية؟ لنوضحه إذن، بتدقيق النظر في المثلث المميت.

غير أنه يحسن بنا، قبل أن نفعل ذلك، أن نقف وقفة قصيرة عند سلاح الرقابة واستخداماته المشروعة. فالرقابة سلاح، بغير شك. وهي كسلاح، مشروعة الاستخدام في الحرب. فالدول المشتبكة في حرب مع غيرها تستخدم الرقابة لمنع تسرب المعلومات الى العدو عن أوضاع البلد الاقتصادية، وأسراره العسكرية، وحالته المعنوية، وغير ذلك مما قد يستغله العدو كأسلحة ضد «الوطن المفدي».



والثابت الآن أنه باستثناء بلد عربي واحد، وعدة آلاف من العيال الفلسطينيين الذين يستشهدون كل يوم، حقيقة، لا تمثيلاً إذاعياً أو تلفزيونياً، لا وجود لأحد مشتبك في حرب مع أحد. والواضح، مما يغطي شاشات أجهزة التلفزيون في مختلف بلدان العالم، ويملأ صفحات الجرائد والمجلات من صور بشعة بحق وشائنة بحق ومهدرة لآدمية أصحاب «الوطن المفدى» بحق، أنه لا لزوم فيما يراه أحد من السادة الأساتذة المسؤولين، لفرض أي نوع من الرقابة على ما يخرج من «الوطن المفدى» إلى الحِجْر المبارك ليُعْجَن جيداً بالسمّ والطين والوحل والزبالة والوحشية تجاه الحيوانات والبهيمية والتخلف، ويمرّغ فيه وجه «الوطن المفدّى» على شاشات التلفزيونات العالمية وصفحات الجرائد والمجلات المصورة.

ذلك «الحِجْر المبارك» هو حِجْر الجزار الشاطر الذي لا يريد أن يعمل السكين في عنق «الوطن المفدّى» بغير تمهيد إعلامي بارع ومدروس ومهندَس جيداً ومستَمد مما يجنيه بكاميراته وأقلام كتبته التي لا تتدخل الرقابة كما يمارسها «السادة الأساتذة المسؤولون» في حريتها أو تحدّ من قدرتها على تزويد الجزار بكل ذلك الكمّ الهائل من «المعلومات» وتمكينه بذلك من أن يقنع البشر الذين يقام لآرائهم ومواقفهم وزن في العالم بأنه عندما يقدِم، فيجزّ العنق بالسكين، لن يكون مجرماً أو جزاراً، بل محسناً إلى الإنسانية بتخليصها من أناس هذه حالهم. ففي ظل تواطؤ الرقباء، يمكن الجزار ـ بشكل متعاظم ـ من تصوير ضحاياه كحشرات.

انقلبت الرقابة من سلاح دفاع مشروع عن الوطن الى سلاح هجوم غير مشروع على الوطن

وحتى نوضح الأمر أكثر، نسأل أنفسنا: من منا لا يجعله التقزز يتردد قبل أن ينزل بقدمه على فأر أو جرذ ليقتله؟ ومن منا لا ينزل بقدمه، بغير تقزز ولا تردُّد، على نملة أو صرصار أو أي حشرة ليسحقها؟

ذلك هو ما يفعله الجزار الناصح حتى الآن بكل ما يسمح له «السادة الأساتذة المسؤولون» بتصويره من أعراض الفقر والتخلف والشقاء والتعاسة الداخلية، ولا يتوقفون ليسألوا أنفسهم ولو مجرد تساؤل عابر، على سبيل الفضول، لمَ لا تهتم كاميرات كل أولئك «الإعلاميين العالميين» إلا بأعراض الوحشية تجاه الحيوانات، وبعربات الزبالة التي تجرها حمير هزيلة كسيحة تموت وهي تجر العربات، وأبناء الوطن المفدى المتوحشون يسوطونها بغير رحمة؟ ولمَ لا تهتم تلك الكاميرات شديدة التأنق والتحضر والحفلطة إلا بالأزقة والحواري الغارقة في مياه المجاري وبالفقراء المساكين المقعدين والمرضى وبالعيال الذين يغطي وجوههم ويأكل عيونهم الذباب؟ على أساس من التراحم الإنساني ربما؟ رغبة في مساعدة هؤلاء الناس، ربما؟ أم رغبة في إسقاط صورة للوطن المفدى على شاشات عقول البشر بوصفه مخاضة عفنة تزحف في طينها وبرازها السائل جيوش من مخلوقات هي موشكة على الموت فعلاً، فما الضرر في وضع حد لعذابها، وما الذي سيخسره العالم بموتها؟

وبطبيعة الحال، الجزار لا يلام. أولاً لأنه جزار، وثانياً لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين الحصول على الأرض وإخلائها من سكانها بدون أن يثير على نفسه ثائرة أحد ممن لم يأت الدور عليهم بعد. أما الذي يلام حقاً، فالسيد الأستاذ المسؤول الذي يمكّن الجزار من أن يفعل كل ذلك وهو بمأمن من سلاح «الرقابة».

لكن «السيد الأستاذ المسؤول» معذور هو الآخر، لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين استمرار رزقه وبقائه في مركز المسؤولية وموضع الأستاذية والحرص على مزاياه التي تقيه من أن ينضم الى جيوش المخلوقات الزاحفة في الوحل والطين التي يأتي «الإعلاميون العالميون» لتصويرها بكاميراتهم لحساب الجزار.

فمن الملوم اذن؟ من المسؤول عن استخدام سلاح الرقابة البتار في تكميم الوطن المفدى، ووضع عصابة على عينيه، ودكّ سدادات في أذنيه؟ «السيد الأستاذ» صاحب الوطن؟ مالك الوطن؟ لكن ذلك المالك معذور هو الآخر، لأنه يعمل في سبيل قضيته الخاصة به، وهي تأمين استمرار ملكيته الخاصة للوطن المفدّى. لأنه لولا الرقابة، لولا العصابة على العينين، والكمامة على الفم، والسدادة في كل أذن، كان الوطن المفدّى حرياً بأن يتململ وهو منطرح أرضاً تحت قطيع الإبل المسعورة الباركة على صدره، ويحاول أن يهبّ واقفاً ليدافع عن بقائه، فيذبح الإبل المسعورة، ويطيح بصاحب الإبل، ويستدير لمواجهة الجزار.

فهناك ذلك المثلث المميت من المصالح إذن، مجسداً في ممارسة الرقابة التي انقلبت من سلاح دفاع مشروع عن الوطن المفدّى الى سلاح هجوم غير مشروع على ذلك الوطن الذي لم يعد مفدّى بل بات مستباحاً. اللهم إلا إذا سلّمنا طبعاً بأن الوطن ليس لأبنائه، بل لمالكه ولأذناب ذلك المالك.

لننظر إذن الى أضلاع المثلث.

يشكّل الضلع الأول من أضلاع المثلث، مالك الوطن، صاحب عزبة الوطن، السيد الأستاذ الأكبر، أياً كان اسمه أو كان رسمه، تقدّس اسمه ورسمه. فالشعوب التي تشتهي الموت تتسابق اليه من خلال التنازل عن أوطانها لمن يحكمها. وهذه حقيقة ظل هذا القرن يكشف عنها بطريقة فاضحة بحق. الشعب الفليبيني، وصاحب الفليبين فرديناند ماركوس. الشعب الكوبي، وصاحب كوبا السابق، الجاويش فولغنسيو باتيستا الذي رقّع نفسه الى الجنرال باتيستا، وصاحب كوبا الحالي، فيدل كاسترو. الشعب النيكاراغواي، وصاحب نيكاراغوا السابق الجنرال أناستازيو سوموزا، وصاحبة نيكاراغوا الحالية فيوليتا شومورو. شعب افريقيا الوسطى، وصاحب افريقيا الوسطى، «الامبراطور بوكاسا» الذي كان عقيدا ورقّع نفسه الى امبراطور. الشعب التشيلي، وصاحب تشيلي الى وقت قريب، الجنرال بينوشيه. والقائمة أطول وأبشع من أن تسرد. لكن الأمثلة القليلة التي أوردت تكفي للتدليل على وجود تلك الظاهرة المبينة في البلدان التي تجعل أنفسها مستباحة وتسلم مقودها لمالك ما تجعله أستاذها الأكبر. تجعله حائزها وصاحبها والمتصرف في كل شؤونها.

والذي يحدث في كل مرة أن ذلك المالك (وهو مالك لا حاكم، لأنه لا يحاسبه ولا يعارضه ولا يردعه أحد، فكلمته قانون، وهو كالإله تماماً يقول للشيء كن فيكون، وهو المتحكم في المصائر والأرزاق، وهو ـ في النهاية ـ صاحب أو مالك كل من في الوطن من مخلوقات حية أو نصف حية وصاحب كل ما في الوطن)، نقول إن الذي يحدث في كل مرة أن ذلك المالك ملكية مطلقة يريد أن يوفر لملكيته المطلقة أمناً مطلقاً. ولذلك، فإن مصلحته كمالك تملي عليه أن يحمي نفسه من الكلمة، تلك القذيفة الخطرة التي تحدث انفجارات وتشعل حرائق وتوقظ من هم في سبات أو في حالة إغماء، أو في حالة هيولي. ومن صلاحياته كحاكم مالك، يشهر ذلك الأستاذ الأكبر سلاح الرقابة شديد المضاء، فيغمده بلا أدنى تردد في دماغ الوطن المفدّى، تأميناً لبقاء الوطن المفدّى عزبة له، وحماية لملكيته من أن يتهددها أي جَيَشان بين القطعان تحدثه الكلمة إذ توسوس في الآذان. وهو بإغماد ذلك السلاح، يحمي الوطن المفدّى فعلاً، كما يقول في تبرير استخدامه لسلاح الرقابة، ويؤمنه، لكنه يحميه ويؤمّنه لحساب نفسه، بوصفه مالكاً مطلقاً له، ويحميه ويؤمنه من أصحابه الحقيقيين، أي من شعبه (شعب الوطن المفدى لا شعب المالك، لئلا نخطىء)، أي من المخلوقات مشتهية الموت التي أسلمت مقودها وتنازلت لمن أسلمته ذلك المقود، لا عن الوطن فحسب، بل وعن حقوق الآدمية ذاتها. ومن ذلك التسليم والاستسلام، يستمد إغماد سلاح الرقابة في روح الوطن المفدّى ودماغه ما يدّعى له من مشروعية.

يشكّل الضلع الثاني من أضلاع المثلث، أتباع مالك الوطن وأذنابه، «السادة الأساتذة المسؤولون». فكل صاحب عزبة وكل مالك أرض لا بد له من «خولي زراعة» وخفراء وأنفار.

والذي يحدث في حالة الدول/ العزب، أنه في سياق التدهور

البالغ لمفهوم الدولة، ومفهوم الحكومة، ومفهوم الحاكم، ومفهوم المحكومين، تتميع الأشياء وتسيل فيختلط بعضها ببعض، فتصبح الدولة هي الحكومة، والحكومة هي الدولة، ويتبخر المحكومون ولا يبقى غير الحاكم وأنفاره وخفرائه. تتحول الدولة (في وقت تتحرك فيه الدول الحقيقية صوب أشكال جديدة متطورة متقدمة تصلح لدخول القرن الحادي والعشرين وتصلح للتعامل مع متطلباته وتحدياته)، الى عَرَض خارجيٍّ مزيَّف لـ «دولة» يخفي وراء واجهات هشّةٍ للغاية وضعية العزبة أو المزرعة التي حلّت محل الدولة.

وفي سياق ذلك التدهور، ذلك التفكّك والتآكل والتحات لمقوِّمات الدولة ومكوِّنات الحكومة، تتحول «مسؤولية» السادة الأساتذة المسؤولين الى عَرَض تمثيليّ خارجيّ يخفي وراء واجهات هشّة للغاية الحقيقة المفزعة المتمثلة في أن أولئك السادة الأساتذة، من يكبر «خولي زراعة» الى أي سيد أستاذ مسؤول عن استخدام سلاح الرقابة أو سلاح القمع أو سلاح إرهاب الدولة لقطعان «المواطنين» الذين لم يعودوا مواطنين، ولا حتى «رعايا» بل مخلوقات مملوكة لصاحب المزرعة، الى حرس خاص bodyguards لصاحب المزرعة مهمته الأساسية تأمين استمرار ملكية صاحب المزرعة لمزرعته عن طريق تهدئة pacification القطعان بجعلها باستمرار في حالة همود، أو في حالة هيمان، لتظل قطعاناً مخدَّرة منوَّمة يسهل تشغيلها وحشدها في الحظائر، كيما يتفرغ صاحب العزبة للاستمتاع بملكيته لها، ويتفرغ أتباعه وأذنابه للتلذذ بما يتولّد عن تلك الملكية من مغانم لهم.

فبطبيعة الحال، لا يفعل «السادة الأساتذة المسؤولون» ذلك لوجه الله، أو عشقاً للذات الإلهية الأرضية أي ذات صاحب العزبة، بل يفعلونه حرصاً على مصالحهم التي أدمجت ـ من خلال التدهور العام للقيام والمفاهيم وسيولتها ـ تحت مسمى «المصلحة العليا» أو «مصلحة الوطن المفدّى».

والكل يعرف، من الخبرة المعاشة، ما هي تلك المصالح ـ وأهمها مصلحة النجاة من السقوط في بالوعة فقر القطعان والطفو على سطح البِركة العفنة التي يحوِّل إليها الوجود الإنساني في كل وطنٍ مفدّى يحدث له هذا التدهور وتبتلى قيمه ومفاهيمه ومقوماته بذلك التميع وتلك السيولة ـ ويعرف ما الوسائل التي تستخدم بفعالية فائقة في صونها وتأبيدها، سواء بالتبهيم، أو بالتعتيم، أو بغسل المخ، أو بصب الفضلات في الدماغ، أو بتخويف القطعان من الذبح، أو بكل هذه الوسائل معاً.

ومن حشد تلك الوسائل، وهو حشد عميم كأنه من هولات وغيلان الأساطير التي كانت تحكي عن «أمّنا الغولة» وصحبها من الكائنات الخرافية، تبرز الرقابة كسلاح من أخطر أسلحة صاحب الوطن وأعوانه وخفرائه. وما علينا إلا أن نتأمل لحظة في القائمة الطويلة من وسائل صون المصالح، ابتداءً من وسيلة التبهيم، مروراً بوسيلة التعتيم، ووسيلة غسل المخ، الى وسيلة صب الفضلات في الدماغ إرجاعاً له الى عصور سحيقة وكظّاً له بتلك الفضلات حتى لا يعود فيه مكان لغيرها. ففي كل هذه القائمة تنطق، بل تلعلع، في الواقع، منافع الرقابة لصاحب الوطن المفدى، مالك العزبة، ولخفرائه الخصوصيين.

فبالرقابة، تمنع الكلمة من اختراق أسوار الحصار المضروب على العقل، وتمنع تيارات الفكر من اقتحام الجو المتخثر الرازح لـلّافكر واللّاعقل، وتمنع تلك التيارات من تبديد الروائح العفنة للفضلات التي تصب بغير انقطاع في الدماغ. بالرقابة يعطل العقل. تفرض وصاية شديدة الصفاقة بالغة الاجتراء على «السادة المواطنين» الذين حولوا الى قطعان العزبة، تمنعهم من أن يسمعوا ما لا يريد لهم مالك العزبة وأذنابه أن يسمعوه من أصوات العصر وأصوات النذير وصيحات الإيقاظ من النوم العميق.

وللرقابة أسلحة سيادية. سلاح المنع الأميري والمصادرة. سلاح التشويش. وسلاح الادعاء بالغ النفاق بأن «حب الوطن» (وانظر كم باتت الكلمات أشبه بالعملة الممسوحة من كثرة ما ابتذلت كذباً) حكر على «المخلصين» (المخلصين لمالك العزبة وأذنابه؟) وبأن كل كلمة تقال في غير هذا السياق من «الإخلاص» (العمالة، التبعية، الذنبية؟) تعتبر «شتيمة للوطن المفدّى، واعتداءً على عفته».

وتلك، كما يقول المصريون عادة في مثل هذه المواقف الصفيقة، «قديمة»! فالسيد الأستاذ المسؤول يتظاهر هنا بأن في قلبه حريقاً من اللوعة خوفاً على طرف ذيل الوطن المفدى من أن يمسه لسان أحد من أبنائه بـ «شتيمة» مرذولة ما، لمجرد أن ذلك الابن من أبنائه يكتب عن الأشياء غير اللائقة إطلاقاً التي فعلها كثيرون من السادة الأساتذة بالوطن المفدى تحت ستار صفيق من الرقابة وإرهاب الدولة، وكأنه، السيد الأستاذ لا يخشى على الوطن المفدى من تسليم عنقه للجزار، لكن يعتبر أنه من الإجرام وقلة الحياء أن يصيح أحد منبهاً الى أن سكين الجزار اقتربت أكثر مما يجب من عنق الوطن المفدى. وهو ما يتيح للمرء أن يتساءل، ويكون له كل الحق في تساؤله: لمصلحة من يكون اعتبار صيحات النذير والايقاظ شتيمة؟ لمصلحة الوطن المفدى، أم لمصلحة الجزار؟

وهو ما يفضي بنا إلى الضلع الثالث من أضلاع المثلث المميت، أو ـ بالأحرى ـ قاعدته. ففي كل وطن مفدى امتلكه أحد وجمع حوله شرذمة من الأعوان لتأمين تملكه إياه، كان هناك جزار خارجي ما مستفيد من تلك الملكية ومن تعاون الأعوان. في حالة فليبين ماركوس، وكوبا باتيستا، ونيكاراجوا سوموزا وشومورو، وتشيلي بينوشيه، ظل الجزار الخارجي المستفيد متجسداً في الطموح الامبراطوري الأميركي. وفي حالة الوطن المفدّى الذي يخاف عليه السيد الأستاذ من الشتيمة، ظل الجزار الخارجي المستفيد، اسرائيل وطموحها الى اقامة الملك التوراتي المتعاقد عليه مع الإلّه على كل تلك الأرض الشهية من النيل الى الفرات.

والسيد الأستاذ المسؤول، بطبيعة الحال، لا يسلّم أبداً بهذه

بالرقابة.. تمنع الكلمة من اختراق أسوار الحصار المضروب على العقل.. بالرقابة.. يعطل العقل

الادعاءات السخيفة القائلة بأن ذلك الجزار، الذي كان السيد الأستاذ يدعوه في مرحلة سابقة من مراحل «النضال» بالعدو الغادر حليف الامبريالية والاستعمار، والذي يعتبره اليوم صديقاً وحليفاً، يريد أخذ أرض أحد أو إزاحة أحد بالقتل والتصفية بالجملة من فوق تلك الأرض ليستوطنها ملايين المهجّرين من كل أصقاع الأرض ليقيموا ملك صهيون عليها. فهذه كلها، عند السيد الأستاذ «حكايات قديمة، تواريخ منسية، هلوسات قديمة» لا يكف عن التربّح والتظاهر بالوطنية من وراء اجترارها أناس سيئو النية تجاه الوطن المفدى يستغلونها في «شتيمة» ذلك الوطن وإزعاج السادة المسؤولين عن سير الأمور فيه.

انه وطن طرح أرضا وسدت أذناه وعصبت عيناه وكمم فمه

ونتيجة لهذا، فإن أي كتاب أو مجلة، أو صحيفة، أو حتى قصاصة ورق تكتب فيها كلمة تشير من قريب أو بعيد الى تلك «الهلوسات القديمة»، تصادر بالرقابة، تمنع، تمزق، تعدم، في حين تفتح الأبواب على مصاريعها لسيول «الإعلام العالمي» المتدفقة من بالوعات الجزار على الوطن المفدى لتسميمه واستكمال غسل مخه وتنويمه، وتفتح على مصاريعها لكل تلك السيول المتدفقة عبر كاميرات «الإعلام العالمي» المملوك للجزار، من الـ «تصاوير» التي تظهر الوطن المفدى بصورة المجرور العفن الذي تسبح في فضلاته كائنات فقدت الشَبَه بالأوادم وباتت أقرب الى الديدان والحشرات التي يسهل محقها وإخلاء الأرض منها.

وبهذا تنقفل الدائرة، ويتم مالك الأرض صاحب الوطن مقتني العزبة وخدمه وأتباعه وفتواته فضلهم على الوطن المفدى الذي بركوا على صدره كقطيع إبل مسعورة، واذ تنقفل الدائرة ينبجس من انقفالها وهج يكشف عن تلاحم المصالح بين مالك الوطن، والخائفين على الوطن من الشتيمة والبذاء، والجزار المقبل بسكينه المشحوذة على عنق الوطن المفدى الذي طرح له أرضاً وسدت أذناه، وعصبت عيناه، وكمم فمه.

وبطبيعة الحال يظل من الصحيح تماماً أن كل شعب يحصل على ما يستحقه من هذا العالم المحايد الذي لا يعنيه في قليل أو كثير ما تدفع الحماقة الإنسانية أي شعب من الشعوب الى أن يفعله بنفسه.

وليس أدل على ذلك من أن «السادة المواطنين» أنفسهم، أي الضحايا التي سيجز الجزار أعناقها وهي منطرحة أرضاً تحت عجيزة «السيد الأستاذ المسؤول» تتشرب من تلك العجيزة المباركة جراثيم الرقابة، فتطبقها هي الأخرى بدورها بضراوة منقطعة النظير، وتمارسها على أنفسها، إما بالامتناع عن النظر والامتناع عن السمع وإما بالاستعاضة عن أي فكر وأي اتعاب للدماغ بما تغترقه من فضلات تكتظ بها رؤوسها، غير مكتفية بما يصبه السيد الأستاذ المسؤول في تلك الرؤوس من أكاذيب وتشويهات وروث، فتكون النتيجة أن ينبجس كل ذلك من الآذان والمناخر والعيون، فيزيد الآذان صمماً والعيون عمى فلا تتسمع وقع أقدام الجزار وهو مقبل عليها ولا تراه وهو يشحذ سكينه أكثر ويغمز للسيد الأستاذ المسؤول بعينه. □



نوال السعدني

زكريا تامر

■ للدكتورة نوال السعداوي كتاب بعنوان (مذكراتي في سجن النساء) تحكي فيه عن اعتقالها في السادس من إيلول/سبتمبر سنة ١٩٨١، وتصف باسهاب الفترة التي قضتها في السجن أيام كان أنور السادات حياً وحاكماً.

وهذه المذكرات تثير كثيراً من التساؤلات، منها التالي:

اختارت الدكتورة نوال السعداوي لكتابها عنواناً هو (مذكراتي في سجن النساء)، فلماذا لم يكن العنوان (مذكراتي في السجن)؟

ألا يعبّر اختيارها لعبارة «سجن النساء» عن استنكارها لأن تسجن في سجن للنساء؟

والدكتورة نوال السعداوي كما يشاع هي كاتبة عربية من مصر، ولكن ما تكتبه أحياناً في مذكراتها يثبت أنها سويدية أو بلجيكية، وارتباطها بالواقع العربي ارتباط واه سياحي، فهي لا تكف عن إبداء استغرابها واستهجانها لأن رجال الشرطة أقدموا على كسر باب بيتها عندما رفضت فتحه، واعتقلوها بينما كانت منهمكة في كتابة رواية ومن دون إذن خطي من النيابة.

ويحق للدكتورة نوال السعداوي أن تستغرب وتستهجن هذا السلوك لو كان معمولاً به في عهد من العهود السابقة، فاقتحام البيوت عنوة هو في القرن العشرين عادة عربية مألوفة، ذائعة الصيت. واعتقال من هبّ ودبّ من الأبرياء والمذنبين أمر يومي طبيعي شائع، فلماذا إذن الاستغراب والاستهجان؟

وتسهب الدكتورة نوال السعداوي في وصف السجن الذي أقامت به، فإذا هو سجن لا يليق البتة بمخلوق بشري.

ووصفها هذا لا يخفي التنديد الصارم بذلك السجن، فهل السجون قبل مجيء محمد أنور السادات كانت شبيهة بفنادق الميريديان والهيلتون، والسادات هو المسؤول عن افقادها مزاياها وتحويلها الى أمكنة مظلمة قذرة رطبة تعج بالحشرات؟

السجون العربية هي سجون، ولكنها لا تختلف كثيراً عن البيوت التي يسكنها الفقراء العرب.

فإذا كانت السجون يعوزها الهواء النقي والشمس والنظافة، فإن بيوت الفقراء مثلها تماماً.

وإذا كانت السجون أمكنة لا تصلح لاقامة إنسان بها، فإن بيوت الفقراء أيضاً تهين إنسانية الإنسان إهانة لا يمحوها أيّ دم.

وإذا كانت السجون تحرم الإنسان حريته، فالحياة في كثير من البلدان العربية تحرم الإنسان حريته وما تبقى من عقله.

ولعل الاختلاف الوحيد هو أن الطعام والنوم في السجن مجانيان بينما هما خارج السجن يتطلبان كدّاً يستمر منذ شروق الشمس حتى بزوغ القمر.

فهل كانت الدكتورة نوال السعداوي تتوقع أن تسجن في سجن يشبه قصر فرساي أو الكرملين أو البيت الأبيض الأميركي؟

وتمتدح المذكرات حكم أنور السادات أعظم مديح من غير قصد لكونها احتوت فقط وصفاً لظروف الاعتقال والسجن، ولم تشتمل على أيّ ذكر لأمور أخرى يتعرض لها عادة كل من يعتقل بتهمة سياسية خاصة إذا كان المعتقل ليس رجلاً.

وتقول الدكتورة نوال السعداوي في مذكراتها أنها تعلمت في السجن أكثر مما تعلمت في كلية الطب، فهل هذا تحريض لطالبي العلم على ارتياد السجون أم أنه ذمّ لمناهج التدريس في كلية الطب بمصر؟

كما أن قولها إذا ما قرأه بعض سادتنا من الحكّام العرب فسيطالبون بإقامة التماثيل لهم في مخادع نومنا تمجيداً لمآثرهم واعترافاً بها، فهم كما تبرهن أفعالهم حريصون على أن تكون شعوبهم واعية صحيّاً وطبياً، وشعارهم هو الشعار الآتي (السجن للرجال والنساء والأطفال).

ولا بد من الاشارة بخجل الى أن عنوان المذكرات ليس موفقاً، وكان من الممكن أن يكون ناجحاً مثيراً لو كان عنواناً لتلك المذكرات التي سيكتبها محمود السعدني إذا ما سُجن في سجن للنساء.

ولا بد من الإشارة أيضاً وبغير خجل إلى أن الأديب الذي يدّعي أنه ثوري يطمح إلى تغيير مجتمع بأسره وتحويل جهنم إلى جنة، لا ينبغي له أن يلطم الخدود مستغيثاً إذا ما تغيّر لون غطاء وسادته. □

من أين يأتي النقد

محيي الدين صبحي

■ من أين يأتي النقد؟

سؤال قد يثير الدهشة للوهلة الأولى إذ تعوّدنا أن النقد موجود شأنه شأن الآداب والعلوم وبقية معارف الانسان، ولكن النقد كهيكل معرفي مستقل تراكم عبر العصور على شكل مذاهب ومناهج تنحو نحو الاستقلال عن بقية الآداب والعلوم، بقدر ما تتصل بها - ما هي مصادره الأساسية منذ أن بدأ بالتكوّن إلى اليوم؟

نظرة مذكّرة إلى تاريخ النقد تعيد إلى أذهاننا أن أول من نازع الناقد كان الراوية واللغوي والإخباري الذي أصبح كاتب سير ثم البلاغي والمعلم.. هؤلاء تحولوا في العصر الحديث إلى المؤرخ والأكاديمي والمحقق. أنا لا أنكر القيمة التمهيدية لجهود هؤلاء. فلا بد من أن يكون لدينا نص ثابت النسب صحيح الأداء يقدم نسخة طبق الأصل للمخطوط كما تركه صاحبه. ولا أمانع أن يأتي لغوي متمكن فيشرح الغريب والشاذ والمهجور في كل متن. وحتى إذا جاء بلاغي لبق فبيّن لي بعض التفننات التي قد لا تخطر على بال غير المختص فرد المجازات إلى أصولها وبين تطور استعمالاتها وكيف تصرّف بها الشاعر فإنه يزيدني استئناساً بالنص. ولا بأس من أن أطلع على المعالم البارزة في سيرة الأديب والحياة الفكرية في عصره.

هذا كله يفضي بنا إلى المنهج الأكاديمي الذي يسعى إلى أن يرى الشيء في ذاته على حقيقته قبل أن يأخذ في تقدير قيمته. وإذن فلدينا تلك الدراسات حول النص، وتلك هي وسائل تعيننا على بلوغ الغاية التي هي دراسة النص أو الدراسة في النص. لكن المشكلة هي أن كل اختصاصي يسعى إلى توسيع مجاله على حساب النقد. فكاتب السير إذ يدرج آثار الأديب في مناسبات تأليفها يعتقد - ويسعى إلى اقناعنا - بأنه إذ أورد المناسبة ولخص الأثر وذكر ردود فعل الجمهور نحوه، قد أنجز مهمة الناقد الأدبي على خير وجه. وأسوأ منه ذلك الذي يستنتج سيرة الأديب من شعره وأدبه. لأن هذا الإجراء ينطوي على افتراضات كلها خاطىء وغالط. فالافتراض الأول أن الشعر والأدب بعامة ارتكاس فوري لما يحدث في حياة الأديب. والافتراض الثاني أن الأثر الأدبي يظل مرتبطاً بصاحبه لا يستطيع أن ينفك عنه مهما طال الزمان - وبالتالي (وهو الافتراض الثالث والأخطر) فإن الأدب عاجز عن الاستقلال بنفسه عن صاحبه وعن عصره وعن طبقته ومجتمعه. والافتراض الرابع هو أنه لا يمكن تقييم الأدب في ذاته وبمعزل عن ملابسات انتاجه ومنتجه وفي هذا إلغاء للنقد.

ولو تأملنا في كل ما تقدمه لنا هذه المعارف التاريخية اللغوية لوجدناها لا تتعدى تحديد طبيعة التقاليد الأدبية السائدة في عصر الأديب وحياته. وهي أمور يحسن بنا أن نعرفها ولكن من المستحسن أن نتناساها عند معالجتنا للنص. لأن النص الأدبي يحمل في داخله الاحالات المطلوبة لفهمه. أي أن النص الذي يقوم على اشارات فلكية أو لاهوتية أو طبية أو تاريخية (حسب مفهوم عصره) يشعرنا بالحاجة إلى مراجعة تلك الأمور في مصادرها ليكتمل فهمنا للنص، ثم ننفذ من هذا الفهم إلى تصور شامل لبناء النص، لأن تذوقنا لا يعتمد، بعد الفهم، إلا على النص وحده بما فيه من إضاءة داخلية تكفل له الاستقلال عن كل ملابسات خارجية وتجعله قائماً بذاته. أما النص الذي لا يقوم بذاته بل يظل بحاجة إلى شروح تاريخية أو نفسية فإنه أثر من الدرجة الثانية لا يستحق اهتمام ناقد تحليلي بل يترك للباحثين الأكاديميين ولمؤرخي الأدب في عصر أو مرحلة من مراحل الأدب القومي. فهؤلاء قمينون بتتبع حياة النص في كل العصور عبر تقصيهم كل الآراء التي قيلت فيه، تمشياً مع موقف ثابت هو إجلال القديم واحضاره إلى دائرة الانتباه المعاصر. مرة أخرى، يحسن بنا الاطلاع على آراء الآخرين من قدماء ومعاصرين في نص بعينه أو في مجمل نتاج أديب أو شاعر، لكن من الواجب أن نكتفي من هذه الآراء بزيادة فهمنا للنص وايضاح غوامضه، إلا أننا نضع كل ما عرفناه على عتبة النص فإذا ولجنا في حرم النص نكون، بقدر الامكان، خالي الذهن من كل رأي مسبق لكي نتمكن من استنطاق النص بحسب تمثلنا لصورته بعد تفكيك بنياته وإعادة تركيبها وفق الأهداف التي يرسمها لنفسه كنص منجز، وليس وفق الأهداف التي وصلتنا عن المؤرخين أو النقاد أو عن الشاعر نفسه في غرضه من القصيدة. إن الاعتماد على تصريح الأديب عن هدفه من كتابة أثر أدبي ما يوقعنا في ما يسميه النقد الحديث بمغالطة القصد: «The Intentional Fallacy» ومصدرها حصراً، اعتماد الناقد على تصريحات الشاعر.

وسنقف وقفة خاصة عند هذه المغالطة، لأن أدبنا كله يعتمد على تاريخ للأدب مقسم حسب الأدوار السياسية أو الحضارية من الجاهلية حتى اليوم. فلكل عصر خصائص تبهّر بشذرات من أخبار عن حياة الأدباء والحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية لعصرهم، توصلاً إلى آثار الأديب مرتبطة بمراحل حياته وخصائص نتاجه في كل مرحلة، لاستخلاص خصائصه العامة وتأثره بعصره أو ما بعده من عصور. هذا الخليط من المعلومات يشبه رحى تدور والقطب فيها شخصية الشاعر أو الأديب، وارتباط أدبه بشتى المناسبات التي يتصدى لمعالجتها في أدبه. ونحن نأخذ كل هذه البيانات مأخذ التسليم ونقيم أحكامنا الأدبية والنقدية على أساسها. ولكي أبرز مدى الخطل في هذه العملية المستمرة سأتريّث قليلاً لأشرح: مغالطة القصد

حديث الكاتب عن مقاصده ليس حديث الحق والصدق في كل الأحوال

بادىء ذي بدء يجب أن نقرر أن النقد يتخذ الأدب موضوعاً لـه. لذلك كـان أوضـح أسباب وجـود العمـل الفني وجـود صـاحبـه. وبالتالي، فـأول ما يخطر على البـال أن الشاعـر ـ أو الأديب بعامـة ـ أصلح الناس للحديث عن إبداعه، لأنه أقربهم إليه، فهو يعرف من خفايا عمله ومقاصده ما لا يعرفه أحد غـيره، وقد لا يتـأتى الكشف عنها إلا على يديه، مهما بذل الآخرون من الجهد.

ولكن حديث الشاعر عن مقاصده ليس حديث الحق والصدق في كل الأحوال، فقـد يكون حـديثه حـديث الاختلاق والإفـك ثم لا نستطيع أن نلومه ونأخذه بجريرة الكذب، فـالشاعـر لا يكذب لأنـه يخيِّل، والذين سـألوا عمر بن أبي ربيعـة عن صحـة مغـامراتـه ثم صدقوه أو كذبوه كانوا ساذجين، لأن مهمـة الشاعـر الغزِل أن يسرد مغامرات ويبث لواعج، وهمه وواجبه أن يؤثر فينا بشعره لا بصدق روايتـه. والقصاص أو الـروائي الذي يقـول: حـدث لي، وكنت في مكان كذا، أو عرفت فلاناً من الناس وسأروي لكم قصته ـ إنما يريد أن يقرب قوله من الحوادث الحقيقية مثلما يريد تقريب قارئة من العالم الوهمي الذي يخلقـه. بل إن المتنبي ألقى بـين يدي كـافور قصـائـد تجاهر بمديحه ثم تبين النقاد أنها تبطن السخـرية من كافـور وهجاءه. وقـل مثل ذلـك في بشار بـين الأمويـين والعباسيين وفي المعرِّي مـع الفاطميين.

كذلك فإن تصريح الأديب بمقاصده من آثاره ليس ضمانة على أنه استطاع تحقيق أهدافه المبتغاه من كتابته. فقـد يكل جنـاحـه وتتهـدج أنفـاسه دون التعبير عما رمى إليـه. ثم يعجز عن اكتشـاف نـواحي القصور والإسفاف فيما أنتج. أو أنه يضع نصب عينيه غـاية فينحرف قلمه عنها ويستطرد إلى غاية مغايـرة، فيحور عن هـدفه ويـزوغ عن مقصده ثم لا يتبين ذلك وإذا تبينه لا يعلنه مكابرة أو خوفاً، حسب الملابسات التي يشتغـل من خلالها لأن الأديب قل أن أبـدع بـدافـع داخلي محض ودون حساب من نوع ما لرقابة خارجية من نوع ما..

فلئن كان تقرير المقصد أو الغاية أو الهدف من الأثر الأدبي يحتـاج إلى ناقد، فكم بالحري الكشف عن الصفـاتً والتفننات من ضروب المجـازات والاستعـارات، أو الصـور والتمثيـلات هـذا فضـلاً عن تخليص الجيـد من الـرديء. والأجـود الممتـاز من الجيـد العـادي، والمبتكر الخالص من التقليـدي الاتباعي. فـالشـاعـر في كل ذلـك هو آخر من يحق لـه الحكم عـلى نتـاجـه، لأن الحَكَم ينبغي أن يكـون نزيهاً، واسع المعرفة بصنوف البناء، راجح الحجة في البرهان على مـا يستخلص. والأديب ليس من هذه النهوج في شيء. فهو إما أن يعتبر آثاره كأبنائه لا يؤثر أحدها على غيره ولو كـان بادي العلة مضـطـرب الـتركيب، أو أنه يؤثر قصيدة عـلى غيرهـا لارتبـاطهـا بمناسبـة تهـز مشاعره، بصرف النظر عن قيمة القصيدة، أو يبرز أثراً أكثر من غيره لأنه أكثر تعبيراً عن آرائه ومواقفه.. أو أكثر اخفاءً وتمويهاً لها.. ففي كل الأحوال ثمة عنصر ذاتي ذو طغيان شديد.

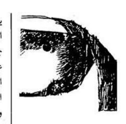
أضف إلى ذلك طبيعة عقـل الشاعـر. فالشـاعر يفكـر بالكلمات ويبرهن بالصور، ولا مكان في فكـره للمفهومـات المجردة ولـلأنساق الفكرية المنهاجية أو المنهجية. لهذا كان الشعراء. النقـاد قلة معدودة في تـاريخ الأدب، ولا يعـد منهم في العصر الحديث سـوى ت. س. إليوت. ولو راجعنا ما كتبه نزار قباني وعبد الوهاب البيـاتي وصلاح عبد الصبور عن تجاربهم الشعرية أو عن تجربة الشعر العربي الحديث بعـامة لما وجدنـا في ذلك مـا يعيننـا عـلى تقـويم شعـرهم أو أشعـار غيرهم، لا يستثنى من ذلك سـوى دراسات نـازك الملائكـة. أما مـا تبقى فليس أكـثر من شهـادات ووثـائق يستخدمهـا دارسـو الأدب ومؤرخـوه، لاستخلاص انـطباعـات الشعـراء المعـاصرين عن تـطور الشعر العربي وعن أهدافهم التي كانوا يصبون إلى تحقيقها.

إن غـايـة النقـد تـوضيـح العمـل الأدبي أو صلتـه بـالأديب أو بالقارىء. عـلى هذه المحـاور الثلاثـة يدور كـل النقد الأدبي. ومهمـا يكن من أمر فلا بد للناقد من أن يضع في اعتباره مقاصد المؤلف من عمله. ولكن، بسبب التفـاوت بين المقصـد الأصلي والهـدف الفعلي المتحقق في العمل الأدبي كمبدأ نـاظم له. يحتـاج الأمر إلى دراسـات تـاريخية وتـأويلات فنيـة وتعليلات فكـرية خـاضعـة للمـراجعـة عـبر العصـور، ذلك أن للعمـل الأدبي حياة مستقلة منـذ أن ينفصـل عن صاحبه ليقع في أيدي الجمهور. عندئذ يغدو عرضة لكل التأويـلات من كـل قارىء عـلى حدة مهما بلغت غـرابتهـا وبعـدهـا عن الفهم المألوف: (إحدى الطالبـات أخبرتني أن أفضـل رواية بـوليسيـة قـرأتها هي (الجريمة والعقـاب) و(الأخوة كـارامـازوف) لـدوستـويفسكي، وأصرت على أن تجعل موضوع أطروحتها: دوستـويفسكي بوصفـه روائياً بوليسياً). غير أن القارىء الناقد هو الذي يكتشف بـالتحليل غـايـة كـل جـزء من أجـزاء العمـل الأدبي، وصلة كـل منهـا ببقيـة الأجزاء، وكيف يتشكل في النهاية الهـدف المنجز من العمـل الأدبي، والذي هو المبدأ الناظم لـلأجزاء والمنظور الذي منـه نطل عـلى رؤيا المؤلف للحياة في عصره. وهذه كلها خطوات لا يقـوم بها إلا نـاقد لبيق متمرِّس، لذلك كان د. هـ. لورانس على حق، حين قال: «ثق بالقصة ولا تثق أبداً بالفنان». والمهمـة الجديدة بـالناقـد هي أن ينقذ القصة من الفنان الذي أبدعها».

هـذه هي مهمة النـاقد بحق، والنـاقـد الـذي يعتمـد تصريحات الأديب فيتـوافق معـه في مقـاصـده المعلنـة إنما يسلم بـتطابق الأهداف المعلنة مع الغـايات المتحققـة، وهذا مـوقف ينطوي عـلى افتراضـات خطيرة بحق الأدب والنقد، لأنه يعني أن العمل الفني لا يمتلك قيمـة موضوعية ولا باطنية ولا جوهرية، وإنما يعتمد على الإحالات الذاتية والخارجية كما يعني أن الإجراء النقدي لا يخضع لحكم النقـد والنقاد بل لشهادة الأديب فيه، على حين أن أحذق الأدباء صناعة لا يعرفون بالتمام أين يتجهـون خلال عمليـة الإبداع. ويلحظ إليـوت أن جزءاً كبيراً من جهد الشاعر ينصب على صياغة القصيدة عـوضاً عن تحقيق المقصد الواعي للشاعر، مما يجعل العمـل الأدبي هو المقصـد النهائي للشاعر وتعبيراً عن مقصده النهـائي. فالعمليـة الابداعيـة هي عملية اكتشـاف تدريجي تتمـوضـع خـلال الصنع، فـإذا وصلت إلى الجمهور أصبـح من حق الجميع إضفـاء مختلف التـأويـلات عليهـا، غـير أن التأويل الوحيد الذي يحمل مصداقية نقدية هـو التأويـل المعتمد عـلى تحليل النص، ورسم المقصد من قرائن في داخله.

أقول ذلك بإصرار لا ينتهي، لأن مصادر التأويل لا تنتهي فهنـاك كاتب السير وعالم النفس والناقد الانطباعي يقفون في صف، وهنـاك المؤرخ وعالم الاجتماع وعالم الاقتصاد في صف آخر، وفي صف ثالث نجد الفيلسوف والعقائدي وأصحاب النظريات يتدفقـون على النقـد من كـل حدب وصـوب. أخيراً ورد علينـا اللغويـون وفقهـاء اللغـة والأسلوبيـون وعلماء الأسلوب والأكاديميـون والبنيـويـون وعلماء البنى

ما كتبه معظم الشعراء عن تجاربهم الشعرية لا يعين النقاد على تقويم شعرهم



يزعمون أنهم يمتلكون المفتاح السحري: «افتح يا سمسم» وينفتح النص للبنيويين أو الماركسيين أو النفسانيين ثم ينغلق دون الناس جميعاً وفي طليعتهم الناقد المزود بالحس المرهف الذي صقله الاطلاع على تراث أمته وبقية الأمم التي أسهمت في صنع الحضارة الانسانية الحديثة، مما يمكنه من بلوغ الاكتمال - ولا نقول الكمال - في الاستجابة وتطوير تعليقاته المعللة فيما هو يلج حرم القصيدة ليتملك وجودها المحسوس من الداخل فيستنبط المعايير الفنية التي بنيت عليها، لأن كل قصيدة أو رواية جديرة بهذا الاسم إنما تمتلك معايير خاصة بها تستثير في الناقد احساساً مباشراً بالقيمة. هذا الاحساس، أجد أفضل تعريف له في قول الناقد الفرنسي ريمي دي غورمونت بأنه الجهد العظيم الذي يبذله أي انسان مخلص لكي يسمو بانطباعاته الشخصية إلى درجة القوانين. فهناك حكم نتيجة للحساسية، وهناك حكم استنتاجي معلل، وهما موجودان في غير ما تناقض ضروري فقلما استطاعت الحساسية أن تبلغ الكثير من القوة النقدية إلا بتقبل مقدار معتبر من التقرير النظري التعميمي. كذلك فإن حكماً معللاً في شؤون الأدب ليس له أن يصاغ إلا على أساس شيء من الحساسية الفورية أو المولِّدة. ولكن المنهج التحليلي في الكشف عن رؤيا المؤلف، إذا كان قد زوّدنا بوسائل صارمة من الوصف، فنحن لا نزعم بأنه سد الحاجة الأزلية إلى وضع منهج علمي مضمون في تقدير القيمة.

إن النقد التحليلي الذي يصر على اعتبار الأثر الأدبي مستقلاً قائماً بذاته يوصف ويحلَّل ويقوَّم دون اهتمام بنوايا صاحبه أو أية ملابسات خارجية أخرى - إنما يسير على صراط أدق من الشعرة وأحد من السيف. هذا الصراط هو جسر يقوم فوق هاويتين أولاهما هاوية النقد التأثري، أي إبداء الاستجابة الذاتية الخالصة واحلالها محل التحليل والحكم النقديين. والناقد الذي يقول: «إنني أجد في نفسي هزة لقول هذا الشاعر... ونفوراً من تعابير ذاك الأديب» أو يؤرخ لذوق عصره فيقول: «كان الناس يستحسنون قول فلان حتى جاء فلان فقال»، لا يزيدنا معرفة ببنية الأثر الأدبي وكيف تمكن من الوصول إلينا عبر العصور، صامداً لمختلف مناهج النقد. وهذا المعلق أبعد الناس عن النقد بما هو جلاء صورة النص ككائن حي مستقل ذي خصائص يمكن ابرازها كشهادة ودليل موضوعيين على تكوينه. فالنقد التحليلي يعنى بالكيفية التي تم فيها التوصيل أكثر من عنايته بأثر التوصيل في الناقد أو القارىء وانطباعات كل منهما. إن الفهم والتذوق منطلقان للناقد يعتمدهما للبدء في إجراءات نقدية معقدة تشكل استبصارات عن طبيعة الأثر الفني ومغزاه من حيث هو قطعة فنية ذات كيان يتمثل في خاطر الناقد عبر قرائن معيارية تتراوح بين أحاسيس جمالية بالتناسب والتعمق في أهم صفات الفن وهي: التعقيد والسخرية والتضاد، وبين بقية المعارف التي تملأ الذهن. أي أن النقد يقع بين الحدس والادراك، وبالتالي فلا مجال فيه للانطباعات الشخصية إذ من الخرافة أن نعتقد بأن الحدس السريع الجازم للذوق الجيد لا يخطىء. فالذوق الجيد يتلو دراسة الأدب ويتطور منها، فدقته صادرة عن معرفة لكنها لا تنتج معرفة. كما أن تجربتنا للأثر الأدبي لا يمكن التقاطها مباشرة، فهي كرؤية اللون أو الإحساس بالحرارة - تجربة غير قادرة على التعبير عن نفسها مباشرة إلا بمصطلحات نقدية: فالفيزياء تشرح الحرارة والبرودة بمصطلحات العلم وليس بمصطلحات التجربة المباشرة. (انظر نورثروب فراي:

للسياسي كل الحق في أن ينظر الى الأدب من زاوية سياسية ولكن نظرته لا علاقة لها بالنقد الأدبي

مقدمة تشريح النقد).

أخيراً، فإن النقد الانطباعي يشفي بنا على الهوة الثانية في الجانب الآخر من الصراط، وهي هوة النقد الأخلاقي. فالناقد الذي ينساق مع انطباعاته يضطر إلى خلط هذه الانطباعات بهواجسه الاجتماعية أو الدينية أو الخلقية أو السياسية. فما دام مقياسه «ما يرتاح إليه» فهو لن يرتاح إلى رأي يخالف له في السياسة أو الدين أو الأخلاق أو غير ذلك. وبالتالي، فإن النقد والأدب معاً يُرمَيان في وهدة المقاييس الأخلاقية. وهي وهدة تمتد من أفلاطون إلى ماركس وما قبلهما وما بعدهما. فكل الوعاظ رأوا أن الأدب يعلم مكارم الأخلاق، وربطوا استحسانهم واستسقاطهم لنص ما بانطباقه على مقاييسهم الخلقية. هذه المقاييس تقوم على مقارنة خطابية بين الواقع الاجتماعي (وهو دائماً ينذر بقيام الساعة لشدة انحرافه عن الفضيلة) وبين «ما ينبغي وما يجب». فسواء أكان الهدف تقويم النفس الأمارة بالسوء أم احلال طبقة البروليتاريا محل غيرها من الطبقات، فإن النقد الأخلاقي يحيل إلى قيم مطلقة تقع خارج النص الأدبي وتجعل تقييمنا للنص خاضعاً لاعتبارات خارج النص. وفي كل الأحوال لا يتوقف حكم الناقد الأخلاقي على النظر في بنية النص من حيث نموها واكتمالها واستوائها كياناً مستقلاً قائماً بذاته، ولا على نتيجة استنطاقه للنص من خلال النظر في طريقة ترتيب الفنان للبنى والمجازات والصور بحيث تقدم عالماً مُغايراً: يتصل مع الواقع بالموازاة ويفارقه نحو تصور أمثل. بل إن حكم الناقد الأخلاقي خاضع لحتميات يحددها مذهبه: حتمية المثل عند أفلاطون، حتمية الفضيلة عند الوعاظ، حتمية الإيمان عند المؤمنين، حتمية الوراثة أو الانحرافات النفسية أو البيئوية عند علماء الوراثة والنفس والاجتماع الذين يندبون أنفسهم للقيام بمهمة النقد الأدبي، حتمية الصراع الطبقي، حتمية الصراع القومي... الخ، ومن الممتع متابعة الحروب التي تنشب بين هذه الحتميات وتستخدم فيها دمى تسمى المعري الملحد أو شعراء الصعاليك ممثلي البروليتاريا الجاهلية أو بشار وأبي نواس من خلال حتمية الانحراف النفسي لديهما. وهكذا نرى أن الجدليات النفسية أو الاجتماعية حين تطبق من الخارج على النقد تغدو، وهي في داخل النقد، جدليات زائفة أو خطاباً مزيفاً، إن للسياسي من أي مذهب كل الحق في أن ينظر إلى الأدب من زاوية سياسية، وهذا أيضاً من حق علماء الاجتماع والاقتصاد واللاهوت - لكن هذه النظرات لا علاقة لها بالنقد الأدبي. وعلى الناقد أن يطلع عليها ثم ينصرف إلى هدفه الأصلي: الدخول في الحضرة السرية والخصوصية للنص بغية إعادة تشييده كما يتمثل لنا عبر رؤيا الأديب للحياة. وهذا هو الهدف الأوحد للنقد الأدبي. هذه المهمة تتألف، كما نرى، من شقين: الأول إبراز رؤيا الأديب والثاني تمثل الأثر الأدبي. وإذا كنا نخص الرؤيا وتقنياتها بدراسة مفردة، فإن تمثل النص في ذهن الناقد مقولة مستمرة من أفلوطين إلى كروتشه، وسنستشهد عليها باقتباسين من النقاد العرب، الأول يتميز بشيء من المباشرة والفجاجة لكنه يبرز ما نريد بمفهوم التمثيل، وهو لابن الأثير في الجزء الأول من (المثل السائر) حيث عبّر عن تجربته في قراءة الشعر العربي تعبيراً طريفاً، فقال:

«... فالألفاظ الجزلة تُتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطف مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا

عتبة النقد مزدحمة بشتى الواردين ولكن الناقد الحقيقي وحده يحظى بدخول هيكل الأدب

خيولهم، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي». (المثل السائر ١ : ص ٢٥٢).

أما المثل الآخر فهو لواحد من أهم النقاد التطبيقيين في تاريخ النقد العربي، وأعني به القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، صاحب (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، المتوفى عام ٣٩٢ هـ. بدأ القاضي حديثه عن تمثل القارىء للقصيدة في أول كتابه حين أورد مختارات لشعر البحتري ثم علّق عليها بقوله:

«.. ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك» ص ٢٧.

هكذا نرى أن تجلي الأثر في نفس الناقد هو نهاية العملية النقدية لأن التجلي يعطي الصورة النهائية لما تمثلته نفس الناقد من تفاعلات الحدس الجمالي والادراك العقلي. هذا التجلي النهائي يتخذ صورته بحسب ما تتصور في نفس الناقد رؤيا الأديب عن الحياة. ومن البدهي أن التجلي والرؤيا لا يحدثان إلا في نفس ناقد متمرس ألف شعاب النقد وحزونه وأشرف على استشفاف المنابع الروحية الجمعية التي يصدر عنها الأديب. لذلك فإن التجلي والرؤيا لا يتمان إلا بواسطة أثر فني ناضج متعمق قادر على أن يقوم بذاته دونما حاجة إلى الاتكاء على مراجع خارجية إلا لاضاءة زاوية أو أخرى منه مثل (رسالة الغفران) للمعري وبعض قصائد (سقط الزند)، وفي العصر الحديث يمكن أن نأخذ رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وديوان (سفر الفقر والثورة) للبياتي كأثرين قادرين على حمل رؤيا تحدث التجلي. أما رؤى الشعر الجاهلي وشعر بشار وأبي نواس والمتنبي والشعر الأندلسي، فما تزال تنتظر من يكشف عنها ويقدمها إلى التراث العربي والانساني كتعبير عن حضارة أمة مجيدة معطاء.

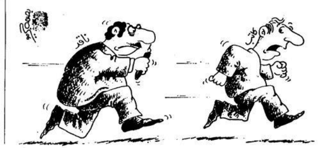
وهكذا نرى في خاتمة دراستنا أن النقد الأدبي إنما يأتي من مواجهة الناقد المكتمل لنص مستقل بذاته. ومن دراسة الصوى البارزة في تراثنا الماضي والمعاصر يمكن استخلاص النظرية الأساسية للأدب العربي وقوانينها الناظمة للآثار من الدرجة الثانية. وعلى الرغم من أن عتبة النقد تزدحم بشتى الواردين من مختلف أصقاع المعرفة فإن الناقد الحقيقي وحده هو الذي يحظى بحق دخول هيكل الأدب واستقراء أبرز معالمه لجلاء ما يتفاعل فيه من عناصر الصنعة والتفنن في المادة والشكل.

أما أين يذهب الشكل الأدبي، فإنه يذهب عموماً إلى مستهلكي الأدب. إلى حماة الأدباء ورعاتهم من حكام وسياسيين، وإلى الأدباء المرحليين أي الذين يقعون في الدرجة الثانية من الأصالة فيقنعون بتقليد أدباء الطبقة الأولى، ثم إلى الطبقة المثقفة غير المختصة من حملة الشهادات والقراء المستنيرين على اختلاف اختصاصاتهم، ثم إلى عامة الناس والطلاب الصغار الذين يتلقون ما يعطى لهم. هؤلاء، مجتمعين، يشكلون قوة ضغط لا يجرؤ أي أديب على تجاهلها ما دام الأديب ينتج لقارىء مفترض، ولراع أو حام يؤمن له سلامته ورزقه.

ومن الحقائق المرة في تاريخ الأدب أن النماذج العليا في الأدب والنقد يرتبط إشعاعها بمراحل ازدهار الحضارة وتفتح العقل القومي. فإن اختل مسار التقدم الحضاري سقط الابداع والنقد، وحل الاتباع والشكلانية السطحية محلهما، فسادت الموضة والنظريات المستوردة محل الخلق النابع من داخل التراث. وسأكتفي بمثل واحد على ذلك. فمن المعلوم أن الطباق والجناس صنعة سادت الكتابة العربية، شعراً ونثراً، من القرن الخامس الهجري إلى القرن الثالث عشر. ومع ذلك فإن ناقداً متميزاً كالقاضي الجرجاني كتب في أواخر القرن الرابع عن صناعة النقد يقول:

«.. وأقلّ الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة. ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروّقاً، وكلاماً مزوّقاً؛ قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً، أو معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج؛ ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب؛ ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صوّر له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع».

كانت هذه وصية، تلتها وصايا من عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس ومن حازم القرطاجني في القرن السابع.. لكن كل ما كتبه هؤلاء النقاد العظام الذين يدانون في قيمتهم أرفع كشوف النقد الأوربي الحديث، قد ذهب أدراج الرياح واستمر الأدب العربي في الانحطاط خلواً من المعنى، وفي التيبس على شكل فسيفساء لفظية إلى منتصف القرن الماضي حين اتخذت من جديد النماذج العليا للشعر العربي أساساً للكلاسية الجديدة، كما أمر الشيخ الإمام محمد عبده بطبع آثار عبد القاهر الجرجاني وتدريسها في الأزهر.. وبذلك ثبت أن «ما ينفع الناس يمكث في الأرض» ولو طمره الإهمال والنسيان قروناً طويلة.. □





وجه مقطوع

إدوار الخراط

«وعلى وجه الغمر ظلمة»

■ قلت للوجه الطافي على الغمر: لماذا.. لماذا تركتني؟
كانت في نظرته إليّ معرفة القديم.
كنت أحاجّه ولم يجبني.
قالت: وجهك، من على جنب، الآن فقط أراه. مثل وجه أخناتون. متوفز وحساس.
واستدركت: لا تظن انني أغازلك.
أجبتها باسماً: الآن فقط أدركت أنك فعلاً تغازلينني. فقط عندما قلتِ. ولن أفوّت الفرصة.
ضحكت عن أسنان قوية، لاحظت أن السنّتين العلويتين مربعتان تقريباً، كبيرتان، فيهما أثر التدخين.
أحسست بحرارة جسمها جنبي، تحت المائدة المزدحمة بالمدعوين والمدعوات، والفضيات الثقيلة وأطقم «ليموج». وكانت القاعة عالية التدفئة، والسفرجي النوبي يملأ لي الكأس الكريستال المضلع الذي يتموج بصهبة النبيذ ويشع بشرر الضوء الحاد.
رفعت كأسها لي، في حركة تواطؤ شبه معلن، ووجهها الخلاسي الداكن يلمع بالانفعال وحُمّيا المائدة.
رأيت قطرة عرق كاللؤلؤة على بلاطة الصدر الغامقة بين الثديين المدورين الصغيرين، من غير سوتيان، متباعدين تحت بلوزتها الحرير. كان لون جلدها الداخلي بنياً محروقاً أكثر من لون وجهها، غضاً ومثيراً.
قالت، وقد ضبطت نظرتي: هل رأيت وجه سيبيليوس؟
فلم أرفع عيني.
قالت، بفقهٍ وتوسل: ما زلت مسحورةً بقوته الصخرية والعلاقات متعددة الصوت بين أعمدة الأرغن المعدنية وهذا الحجر الخام الذي يرسو عليه الوجه المقطوع. هل رأيته؟
قلت مسايراً، جاداً، بنصف ابتسامة: نعم. ذلك التوتر الخاص بين الخفّة والرسوخ، بين الموسيقى والصخب.
سوف أقول في زمانٍ سحيق: ما أشبه وجه سيبيليوس بالوجه الواحد لرجالها الآخرين، مربع، صارم، نهائي السلطة. وما أبعد وجه اخناتون عن هاتور.
أحسست فخذها يستريح الى جانب ساقي، وأغواني الخط المتعرج بين بياض الكف والسواد - تقريباً - في ظاهر اليد، وهي تمد لي كأسها، ثانية.
سور من الحجر الأبيض الهش أمام عصف الأمواج العاتية.
قلت، وأنا أضغط بجسمي ضغطاً هيّناً على فخذها، وقد انتصبتُ: عندما تعودين الى أنغولا، بعد الاستقلال، هل تعتزمين العمل في الحجر، الرخام، ونحوها، هل تغويك مادة مثل الخشب والألياف، أوراق الشجر أو حتى القش والقماش والبوص الى آخره؟ يعني، ماذا أقول؟ هل أقول المادة العرضية الزائلة سريعة البلى؟ الفن الذي يُسقط ادعاءات الخلود يعني.

قالت: أنت أسلافك سادة الخلود. أليس كذلك؟

قلت: الخلود؟ كل مادة الى فناء. كل شيء الى فناء.

كانت نظرة عينيها الخضراوين، من فوق وجنتيها الداكنتين العظميّتين قليلاً، مرهفةً ومشتعلةً بحزن وشوق بينما شفتاها اللحيمتان، فيهما لَمًى وحمرة مظلمة، من غير روج، مفتوحتان، لا تنطبقان، توحيان بشهوية الأسلاف.

وكان السفير يتحدث بنبرة ديبلوماسية هادئة وعليها سيماء الموضوعية عن الغارة الأخيرة على بحر البقر، وأجاب طارق نور الدين بوصف ضاف عن النقاط الحصينة على الشط، وقال إنها مكونة من ثلاثة طوابق على الأقل - بعضها أكثر - وإنها تغوص في باطن الأرض وترتفع واجهاتها الحجرية حتى تصل الى قمة الساتر الترابي، بعلو إجمالي ٢٥ متراً أو أكثر من القاع للقمة، وبطول ٢٠٠ متر تقريباً. وكل طابق من عدة دشم من الإسمنت المسلح المقوى بقضبان السكة الحديد المنزوعة وألواح الصلب. وبين كل طابق وآخر عازل من الشبكات الحديدية والخرسانة المسلحة والرمال المدموكة بسمك مترين تقريباً. وقال إن كل دشمة فيها عدة فتحات تمكّنها من الاشتباك في جميع الاتجاهات، والدشم مجهّزة بقطع المدفعية من عيارات مختلفة، وفيها دبابات أيضاً، ويتصل بعضها ببعض بخنادق مواصلات عميقة مبطنة بألواح الصلب وشكاير الرمل، وقال إن هذه النقاط معدة لتلقي قنابل ألف رطل دون أن تتأثر، وإن الإمدادات فيها - ذخائر ومياه وتعيينات - تكفي لمدة لا تقلّ عن شهر. وقال إنها يمكنها أن تقيم سواتر من النيران متصلة على طول الشط، دون ثغرة، وانها مصممة بحيث لا يمكن أن تُنال.

كان صوته تفصيلياً، محدداً، ليس فيه ما يوحي باليأس.

قالت لي: هل قابلت ايبلا هيلتونين؟

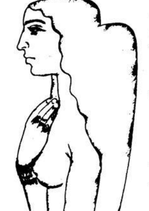
قلت بغضب: نعم. كلمتني هي أيضاً عن اخناتون. امرأة صغيرة القد، كيف صنعت هذا النصب العملاق؟ هل لاحظت القوة في أصابعها الرقيقة؟

كانت مدام عايدة، زوجة السفير، تجلس على مبعدة قليلاً، في الجانب المقابل للمائدة. (عرفت فيما بعد أنه وزير مفوض فقط وأنه أحد ثلاثة أقباط وصلوا الى هذه الدرجة في السلك الديبلوماسي، أحدهما في الملايو والآخر في الكونغو). وكانت نحيلة وأنيقة جداً وصعيدية الملامح، ذكّرتني فجأة بعايدة مكرم عبيد وسألت نفسي: ترى أما زالت تعيش؟

قالت لجارتي بالفرنسية، بلهجة باريسية لا تشوبها أدنى لكنة: مارتا، هل خلصت من بورتريه أغستينو نيتو؟

ابتسمت جارتي وقالت، بلكنة برتغالية قليلاً: وهل يمكن أن أخلص منه أبداً؟

وعرفت فيما بعد أن علاقة حميمة تربط بينهما.



لم أتمالك، فضحكت بصوت عال، لعل النبيذ كان قد صعد إلى رأسي. التفتت إليّ الأنظار لحظة، ثم عاد لغط الحديث في الحرب والسياسة وفضائل أصناف الأكل المصرية وميزان القوى الدولية، مع إيقاع اصطدام الشوك والسكاكين على الصيني، وارتفاع الكؤوس وأمواج المودة التي تأتي مع الطعام الجيد والشراب الجيد.

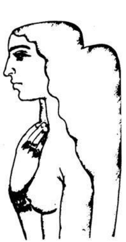
تذكرت أنني سأقول فيما بعد الزمن الأخير: عذبتني الثانية لسيبيليوس. زلزلت قلبي.

وأنها سوف تقول: الموسيقى بناء وتشكيل في ذاته. تصميم نصي بحت. ليست هزة للقلوب، ولا توحداً بمشاعرك أنت. ليست عاطفية.

أم أنني لم أقل، ولم يحدث؟

في قلب الليل كانت بين ذراعيّ وساقيّ عارية وصلبة القوام وأملوداً لدنة معاً، حارة وباردة الجلد ملساء معاً. جسماً خالصاً. تقاطيع هذا الجسم كاملة، برونزية الصياغة. كانت أصابعها المحنكة تتحسسني وتعرك انتصابي، تعجم عوده بدربة ومعرفة. مر بخاطري خطفاً: كم مرة فعلت هذا مع الرجال، وتماثيلهم؟ وكأنما قلت، مخطوفاً: ما أهمية ذلك، ما معناه حتى؟ وكان ريقها رطباً وشفتاها الكبيرتان فيهما سخونة، وملاءة خاصة. وكانت تضحك فجأة، وحدها، من سعادة اللحظة. ولم تكن تراني.

الأزهارة المُرّة صلدة.



عندما خرجت على وجه الصبح في انتظار التاكسي الذي طلبته لي بالتليفون، باللغة الفنلندية، والذي سوف يحملني الى غرفتي في الفندق ـ وقد رأيت وحشتها وخواءها من الآن ـ صدمتني هبَّات البرد ونفذت الى عظمي. أحكمت لف الإيشارب الصوف حول رقبتي تحت ياقة المعطف الثقيل. كانت أكوام الثلج الصغيرة القذرة على جانبي الأرصفة ومفارق الطرق تذوب ببطء وتسيل بماء قليل له خرير مسموع في صمت ما قبل الفجر. وأنوار مصابيح الشوارع صفراء تومض بهالاتٍ غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة جداً من ماء الضباب، الأبنية الراسخة تبدو لي ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها، وطأتها لا تحتمل. ورأيت على ناصية الشارع الكلمات تنير وتنطفىء بالنيون: «Milk Bar». ووراء الواجهة الزجاجية الممتدة بطول المبنى، ساطعة من الداخل بالنور الثابت، قامت علب الزبادي المرصوصة في إهرامات منتظمة، وأنواع الجبن في أقراصها المدورة الصفراء الصلبة ومربعاتها البيضاء الطرية المتماسكة وزجاجات اللبن منتفخة البطون متعددة الأحجام، والمعلبات الأخرى التي لم أعرف أن أقرأ ما عليها ومكعبات الزبد في أغلفتها الفضية، وراء زجاج الثلاجة الضخمة، كلها أنيقة كأنها موسيقية النسق، تحسب أنه لا يمكن أن يمسها سوء.

تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماماً، كان الرجل راقداً على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع النفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون، وجهه محمرّ مربدّ ومغمض العينين في نسيانٍ تام. قلت: هل تتركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟ قلت: ألن يسعفه شيء، ولا أحد؟ قلت: أبحاجة هو الى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته؟ ودهشت إذ جاءني من بعيد صياح ديك، طويل وموقَّع في السكون، ونباح كلب لا يكاد يستبين. كأننا في قلب الريف بينما التاكسي يصل الى وسط المدينة بعماراتها الشامخة الصامتة، ونفيره، من النوع القديم، ينبهني: «أوْ.. أوْ..» موجزاً وعميق النبرة. عاد إليّ فجأة ليل الطفولة المتوهج أبداً بظلامه الخاص وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت: ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة!

قلت في ليلي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟

قلت: هربتْ من وجهه الأرض والسماء، ولم يوجد لهما موضع.

وقلت: كثير التحنّن. لم يحوِّل وجهه عنك. لكنه لم يتكلم. لم يجبني.

كان قلبي ممتلئاً أشباحاً والظلمة التي فيَّ كاملة.

وجه الحجر لم يتدحرج عن فم القبر. هل جاء، ومضى؟

تضرعتُ: مدِّي أصابعكِ والمسي فمي لكي يضيء وجهك كالشمس في داخلي وتصير جوارح جسدكِ بيضاء كالنور. أفي هذا خلاصي؟

وجدت نفسي طعيناً. آثامي مدفونة في أرض جنَّاتي. أبيتُ طول الليل على شواهد المقابر وأقيم طول النهار محرقة متقدة لها دخان دسم يرتد إليّ دون رسالة.

كانت على جدار غرفتي في الفندق بقعة بيضاء ترفرف وتعطيني حساً بأنها فراشة كبيرة جاءت من الأشجار تحت أنوار الشارع ودخلت من النافذة. ضربتها بيدي بخفة كأنني أهشها. تضخمت فجأة واتسعت وانفجرت، دون صوت، وسالت بعصارة بيضاء نقية وكثيفة كالعجين. ومن السائل البطيء الثقيل تجسد لي وجهها، معذبة بالألم، ممزَّقة، تصرخ بالشكوى دون أن تقول كلمة واحدة، وتسيل العصارة البيضاء من عنقها. ضَرْبَتي قَتَلَتْها. من هي؟ هل أعرفها؟

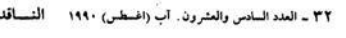
وبجانب الوجه الذبيح كانت البقعة البيضاء تكبر، وتتجسم، تتخذ معالم وجه آخر، غامض وصلب، دون جسم، دون عنق، نظرته ثابتة. هو، يعرفني. رأيت أن ورق الجدار كان باهتاً ومنقوشاً بزهور صغيرة حمراء وصفراء دقيقة الخطوط.

وما زال وجه الفتاة المقتولة يحمل لي إدانة نهائية.

الإثم الذي لا يُطاق.

تؤرّقني الجريمة.□





قصيدة حب (٣)

سعاد الصباح

■ يُذَكرني صوتُكَ بصوت المَطَرْ.
وعيناكَ الرماديّتان بسماءٍ سبتمبرْ
وأحزانُكَ بأحزان الطيُور الذاهبةِ إلى المَنْفى.
يُذَكرّني وجهُكَ ببراري طُفُولتي
ورائحتكْ...
برائحةِ البُنّ في كافيتيرّيات روما...

*

ماذا أستطيعُ أن أفعلَ من أجلكْ؟
أيُّها الرجُلُ الذي شقّقَ شفتيْهِ مِلْحُ البحرْ
وطاردَتْه سُفُنُ القراصنهْ
وتناثَرَ جَسدُهُ على كلِّ القارّاتْ.

*

ماذا أستطيعُ أن أفعلَ من أجلكْ؟
أيُّها المسافرُ من الشَتَاتِ إلى الشَتَاتْ.
أيُّها الغارقُ في أمواج الحِبْرِ الأسودْ
والمصلوبُ على ورق الكتابة
والمطلوبِ حيّاً أو ميّتاً
من كل ديكتاتوريي العالمِ الثالثْ...

*

أريدُ أن أدخلَ في قميصكَ المفتوحْ..
وجُرحكَ المفتوحْ.
وأكونَ جزءاً من قلقكَ... ودُوارِكْ...
ومَوْتكَ الجميلْ.

*

أريدُ أن أذهبَ مَعَكْ..
إلى آخرِ الجُنُونْ.
وإلى آخرِ التحّدي..
وإلى آخرِ أنوثتي..

*

أريدُ أن أصعدَ إلى ظهر سفينَتكْ
التي لا تعترفُ بالمرافيءْ
ولا تعترفُ بالجُزُرْ..
ولا ترسُو في أيِّ مكانْ.
أريدُ أن أخبئكَ في صدري..
عندما تشتدُّ الريحْ
وتعصفُ العاصفهْ
فإمَّا أن أنجوَ مَعَكْ.
وإمَّا أن أغرقَ مَعَكْ.. □



هذه القصيدة
من مجموعة قصائد تحمل
العنوان نفسه وتنشر تباعا

الرواية والواقع

متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية

صبري حافظ

■ لا شك أننا نعرف جميعاً أننا نعيش في عالم سريع التغير، وأن هذا التغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربي، ولا يمكن ان نتصور أن الكاتب العربي في معزل عن هذه التغيرات، لأن الكاتب الحقيقي هو ترمومتر قياسها، ومن هنا سنحاول في هذه الدراسة ان نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضاري الذي تصدر عنه، أو بالأحرى بكل مكونات الاطار المرجعي الذي تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه. وتعمد هذه الدراسة الى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعي المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها الكاتب، وبين مختلف مكونات الاطار المرجعي الذي يتعامل معه، بما في ذلك مكوناته النصية والاجتماعية. ذلك لأنها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لأنها توقن باستحالة كتابة نص لا دلالة له، وبالتالي لا صلة له بالواقع الحضاري الذي ينبثق عنه. ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعي بالدرجة الأولى، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوي على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية، وتكشف عن مدى تراكب الآفاق المتعددة التي يمكن تأويل النص الأدبي في إطارات حركتها الفاعلة. ولكن أيضا لأن النص الأدبي عمل مطروح أساسا في ساحة عملية التوصيل، أي أنه خطاب مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته، وتعقيد شفراته، يسعى الى الوصول الى القارىء، والى إحداث استجابة ما له لديه.

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي العربي والواقع الذي يصدر عنه، تلجأ هذه الدراسة الى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات تنقسم كل مجموعة منها الى قسمين او بالأحرى مرحلتين منفصلتين وان كان بينهما شيء من التداخل. وتعي الدراسة ان بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين الى مراحل جزئية، ولكنها تسعى الى تلمس الفروق الرئيسية، والى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح. وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية. وثانيها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه. وثالثها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية، ودلالات الشكل، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي. ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب قواعد إحالة النص الروائي الى الأطر المرجعية التي ينبثق عنها، ونوعية الحوار الذي يقيمه معها، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه.

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التي انتابت هذا الواقع العربي، على الصعيد المعرفي الذي ينطوي على البعدين التاريخي والأيديولوجي على السواء. ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع. ونلاحظ في هذا المجال ان الواقع الذي ساد تاريخيا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية او التقليدية للعالم. وهي الرؤية المنبثقة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد ، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وهو اعتماد لا يخلو من توتر، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالباً ما تنفتىء لصالح استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية، بالمعنى الرمزي والحرفي معا. ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على ان يكون فضاءا شاملا شبه موحَّد وموحِّد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها. ولهذا كان ثمة احساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء الى هذا الواقع بين أفراده، اذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون وقيم الاخاء التي لم تتكشف بعد عن خوائها، أو عن اخفائها لآليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة. وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح، الذي تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة الى ما لا نهاية. ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذي تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التي تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة.

ما هي طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي العربي والواقع؟



فكل فرد فيه يولد وقد تيقن ان عليه ان يواصل مهنة أبيه، وان يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التي تمتع بها. وقد أدت هذه المعرفة اليقينية الى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي، والى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي.

أما المرحلة الثانية، والتي تمتد منذ الحرب العالمية الثانية وحتى اليوم، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية او الحديثة للعالم، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي، وتجزئته، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي، وبلورت كل شريحة منها استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته الى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، لتحل مكانها آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل. فلم يعد ممكنا الحديث عن نسق اجتماعي واحد، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية كما كان الحال في المجتمع التقليدي القديم. بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا فيما بينها، ولكن الواعية في الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التي تشترك معها في تكوين المجتمع الأكبر: المجتمع الأم. وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية، ولكنها ذات صلة ما بظهور هذا المجتمع الجديد الذي غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة. واستبدلها بتلك الأم الحضرية الجديدة: المدينة التي تعي اختلاف ابنائها، وتسعى الى ارضائهم جميعا، ولا تنجح في الوقت نفسه الا في استثارة غضبهم معا. ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص في صدام مستمر مع بعضهم البعض، فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لا توفر مجتمعاً أمومياً بديلاً، وإنما مجتمعاً بنوياً عاماً بالفوضى.

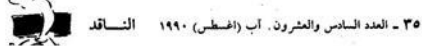
ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع، وأصبح محكوما بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة، وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعاً تقنينياً بدلا من طابعها المعرفي والانساني القديم. فلم يعد الفضاء الاجتماعي القديم موجوداً، ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح الذي عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية، أو أزاحتها بعيدا عن متناول الحياة اليومية، ولكن أيضا لأنها بطبيعتها الاجتزائية، وتحديداتها البيئية والطبقية، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحِّدة. لأن احياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية، ولا تعمد الى تحقيق التقارب بينهم، وإنما تفرض الحدود وتصعب من فرص التفاعل، وتجعل كلاً منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته الا داخل نطاق الجماعة التي يتحرك فيها، أو التي يتوق الى الانضمام إليها. ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزءاً ومكوناً من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة عن بعضها معا. وتصبح تلك الفضاءات مكانا للغربة، بدلا من الألفة والوئام، وتتسم بقدر كبير من الانغلاق، الذي يدعو الى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك الفضاءات. وهذا ما يرهف آليات التنافس بدلا من روح التعاون، ويذكي سعار شهوة الترقي الى الشرائح الاجتماعية الأعلى، ويوهن من الاستقرار ويضعضع فرص التماسك الاجتماعي. وفي هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي، لا على حساب الوعي الجمعي فحسب، وانما في حال من الصدام المستمر معه.

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي الى المستوى القومي سنجد ان هذا الاختلاف بين تلك الحالتين من الوجود الاجتماعي ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها يناظره اختلاف آخر على المستوى العربي وان تأخر عنه نسبيا من الناحية التاريخية. وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربي الواقع تحت السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية،

تدمير المراكز الثقافية فرض سيادة الهامشية والتهميش

وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه الى خارج الذات التي تعرف ان عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى، ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبير من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح. بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت الى انقسام الذات على نفسها. فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل واحتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير. وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة اخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام، وعلى صعيد كل بلد على حدة. فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه. وتبدو هذه المسألة بوضوح على الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في الساحة العربية في المرحلة الأولى، وكيف رافق هذا الدور وتحت تأثيره دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية وحتى هزيمة ١٩٦٧. ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها، وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها مكانة مصر القومية، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية في بيروت ومصر، وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها، ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتهميش، وظهور منابر جديدة في الأطراف والهوامش، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم في المنافي، بل وظهور منابر المنافي العربي في اوروبا، وبزوغ مراكز النفط الثقافية وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها.

وإذا ما انتقلنا الى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكاتب





لحساسية الأدبية تغيرت مرتين في تاريخ الأدب العربي الحديث

والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين، بتراثهما النصي من ناحية، وبواقعهما الحضاري من ناحية أخرى، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت في هذا المجال بالنزوع الى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهرا وقتها الى حد كبير، او على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة الى النهوض ببرنامجها التحديثي الطموح. وأدى هذا على صعيد البنية الأدبية الى تأسيس النماذج الأولى للقص العربي ـ باستثناء (حديث عيسى بن هشام) وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها ـ على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارىء العربي من خلال الترجمة. فلم تسع النماذج الأولى من الرواية، أو الاقصوصة الى اقامة حوار مع النصوص العربية القديمة اذ كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعضع فأمكن استبعاده، أو بالأحرى القفز عليه. وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن التراث. ودفعه هذا الاستقلال الى تكريس حواره مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها. وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام الذي عرفته بدايات الرواية العربية بين المثقف «العصري» الذي تعلم على النسق الغربي، والمثقف القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفي. فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي، او من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية الغربية في مركز اهتمامهم، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم، وهي معرفة ذات طابع تقليدي، الى هوامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها. فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها، لأن آخر ما أرمي إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية، ومنزلتها من أوليات الاهتمام. كما ان موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التي دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف «العصري» الى فخاخ تهميش معرفته بتراثه.

أما في المرحلة الثانية فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث، وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصري تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية، وإبراز أوجه الاختلاف في المشروع الحضاري كله. وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفي قوة إضافية نابعة من الحنكة التي كسبها في معاركه مع الجديد من ناحية ومن أزمة المشروع الغربي. وتردد الحديث في الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه وهو حديث مهما تكن هامشيته في الغرب، فقد وجد آذانا صاغية لدى المتشككين في جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربي. وبالاضافة الى هذا كله، فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب ضرورة اساسية لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت الى قلب المؤسسة التقليدية، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول في الأزهر مثلا بدءا من محمد عبد الحليم عبد الله حتى سليمان فياض وعبده جبير. كما ان التركيبة الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا. فبعد ان كان معظم الكتاب في المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الارستوقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى، أخذت الرواية العربية تعرف كتابا انحدروا اليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعي مرورا بأبناء العمال والفلاحين. ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثي عن أشكالية هوية النص الروائي الجديد، ومدى وعي الكاتب بدوره في واقعه ودور عمله فيه. ومن هنا انطلق النص الروائي الواثق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الاحالة التقليدية، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات ادبية في نصوص المرحلة الأولى. ثم ارتد على عقبيه في المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك في كل الرواسي والثوابت لينقض كل ما رسخته قواعد الاحالة التقليدية من مواضعات، وليبدد كل ما قدمته من مصادرات.

وقد بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابتها التغيرات والتحورات. وسنحاول الآن ان نتلمس ملامح هذا التغير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردي معا وهو الرواية. وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الاحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكناية، وبالنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة. ولكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة البلاغية الى مجال التصنيف والتأريخ الأدبي. وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة لهذه المسألة بشيء من الايجاز نشير الى ان الكناية، ومنها تستقى الكنية وشتى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية. فإذا كنينا رجلا بأبي علي، كانت هذه إشارة الى علاقة عضوية حسية بينه وبين ابنه علي، أو اذا أشرنا الى التاج ونحن نعني المملكة كانت هذه الاشارة تعتمد على استخدام الجزئي للتعبير عن الكلي. ومن هنا فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض ان النص جزء من الواقع، أو انعكاس له او تصوير لبعض جوانبه على الورق. وكلما اقتربت الصورة من الأصل كلما زادت قيمتها وعظم تأثيرها. اما الاستعارة، فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال. فاذا قلنا رنت الينا ظبية، ونحن نعني إمرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضروريا لاحداث التأثير، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت اوجه التشابه وأوجه اللااختلاف، زادت فاعلية الاستعارة. وعندما نتحدث عن علاقة استعارية بين النص والواقع فإننا نشير في هذا المجال الى علاقة بين مجالين نوعيين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف، ويبرز استقلالية كل منهما عن الآخر.

ويفترض مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية، (١) ان الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربي الحديث. (٢) ان هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير في جوهر الرؤية ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية. (٣) ان جوهر التغير كامن أساساً في مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحالته له. (٤) ان الحساسية الأولى او التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع حيث يصور النص نفسه جزءاً من هذا الواقع أو امتداداً لفظياً له واستمراراً موقفيا لصورته وتصوراته. (٥) ان الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحداثة بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة: النص : الواقع. وكلما ازدادت درجة التباين بينهما، برزت وتبلورت عملية الجدل المستمر بين العالمين.

وإذا ما أدركنا هذا، كان علينا ان ننتقل الى المجموعة الثالثة من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي. وهي المتغيرات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجيات النصية، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالي للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي. ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية، وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة، أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائي الحداثي. لنخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية الى وجود تغير أساسي في قواعد الاحالة بين هذين النوعين من الكتابة.

فمن حيث المنطلق:

● كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني انجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الانسانية، ولذلك كان ثمة نزوع واضح الى افتراض ان الكاتب والقارىء على السواء يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية. وكانت هناك مجموعة من الرواسي الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الاطمئنان الى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل الى الشك في حدوثها.

فأصبح استشراف أبعاد العملية الادراكية والسلوك القصدي يحتلان مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الانسانية التي لا يمكن ان نفصل فيها بين الذات والموضوع بالوضوح والصرامة نفسها اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية. ومن هنا اختفى كلية اي تصور لوجود حقائق مطلقة، وسادت النسبية بلا منازع، وبرزت قضايا المنظور ووجهة النظر وبرزت مسألة تعدد الأصوات الى المقدمة، وتفجرت كل الرواسي القديمة، وأخذت الاحتمالية تسرب الى كل شيء، وتنطرح على الكاتب والقارىء معا لانهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات. ومن هنا استحال التنبؤ بالنتائج، واختفى الاجماع الضمني القديم.

● كان القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة او محاولة لاعادة انتاجها على الورق، وينطلق من مصادرة أساسية ان كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك المهارة الحاذقة. ومن هنا كانت المباراة الروائية هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارىء في شبكة الوهم القصي والدخول به الى خرائطه الأليفة لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه.

فأصبح هذا القص التقليدي مجرد مجموعة من المواضعات الأدبية التي لا يمكن ان ندعي ان لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها في شتى صور القص المختلفة. فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجي نفسها، ومع تزايد الوعي بنصية النصي ووقائعية الواقعي. وتحولت خرائط النص الأليفة الى متاهات مدوخة ما ان يدلف اليها القارىء حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية تتحور ملامحه كل لحظة، حتى يوشك ان يكون معاديا للثبات والاستقرار.

● كان القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارىء، لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل الموحَّد والموحِّد، ولأن صلبة القيم الاجتماعية وتماسك الرؤية الجمعية التي يتفقان عليها معا تخلق قدراً من الثقة في إمكانية التواصل والتوصيل.

فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل في كثير من الأحيان الى حد التناقض. بل انها تتخذ من هذا التناقض مفتاحاً لشفرتها الدلالية المعقدة، بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة الى ان تكون معادلا أدبيا لحالة التفتت والتشظي التي تستشري في أرجاء الوطن العربي، بل وعلى مستوى الفرد العربي ذاته.

ومن حيث البنية الروائية:

● كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور، وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث. وكانت تلك الواحدية هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدودة. ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالاحكام فحسب، ولكنها تتصف بالبساطة كذلك. ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارىء في أغلب الأحيان. وقد ساعد على ذلك ان مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضي الى الحاضر وصوب المستقبل.

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت، وتريق بعض أجزائها الشك على الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية. وقد أدى هذا بالتالي الى تغير مفهوم الحبكة كلية، بل والى الاطاحة به كلية في بعض الأحيان. وحلت مكانها مجموعة من البدائل التي تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلي للنص. وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي، وانما يلجأ الى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى.

● كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي، والتسلسل المنطقي للأحداث. وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى اوشكت الرواية التقليدية ان تكون نصا مغلقا بتعبير امبيرتو ايكو لا يحتمل مثله في ذلك مثل الرواية البوليسية سوى تأويل أو تفسير واحد.

فلم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببي، وانما استنت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة، واعتمدت روابط التماسك الداخلي على خلق ذاكرة النص الداخلية، وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها.

● كان الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة، واقتناص القارىء في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة ان تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم، على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعة خيوطها. فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصر الرئيسي في جذب اهتمام القارىء.

فتراجع الموضوع من الواجهة، وبدأت استراتيجيات القص، في محاولاتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته تتقدم الى الواجهة، ليحتل محتوى الاداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية. وأصبح من هم النص الروائي ان يلفت نظر القارىء الى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها. وأدى هذا الى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي واسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها. مما غير من طبيعة التلقي ومن آليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السرد، وتفكك الحبكة وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارىء، والباعثة على اهتمامه.

● كان الشكل الفني يتسم بالثبات، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب العديد من الروايات في قالب روائي واحد قبل أن يتحول منه الى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا. بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية في هذا المضمار هي السبيل المعبد الذي اندفعت فيه ـ الى لا غاية ـ العديد من المحاولات الروائية في تلك المرحلة، في محاولة لاعادة انتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية. وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى.

فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية، اذ يتغير أكثر من مرة من رواية الى اخرى، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة. واتسمت الرواية الجديدة

اختفى كلية أي تصور لوجود حقائق مطلقة وسادت النسبية بلا منازع

تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى الى تغيير جذري في الأدب

بدينامية الشكل، والثراء التجريبي في هذا المجال، مما جعل حركية الشكل، وتحوله المستمر، وجهين من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها. وتعددت الطرق التي يتجلى فيه هذا غير تعدد الروائيين أنفسهم. وأصبح واجب الروائي حيال نفسه وحيال فنه ان يغامر في أصقاع التجريب المجهول باستمرار، وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية.

● كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها، ويتسم بنوع من القداسة التي تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه. وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسية من المجتمع والتي تحتل مكانة بارزة لا في الواقع فحسب، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية، بل وأحيانا السياسية العامة. وكان للشكل قدر من النقاء الخالص الذي يمنع الكاتب من إقحام أية خطابات أخرى عليه.

فأصبح الشكل نفسه موضوعا للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيته كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزا الى السطح. ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات او الشرائح الاجتماعية الرئيسية، وانما جنحت الى الاهتمام بالمناطق الهامشية في التجربة الانسانية وفي الواقع الاجتماعي معا. وفقد الشكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفي حتى الخطاب التاريخي والسياسي والوثائقي، بل وحتى الخطاب السياسي والاحصائي بل والنقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها.

ومن حيث الفضاء الروائي:

● كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادرا على احتواء العناصر المختلفة دون الوعي بمدى تناقضاتها الداخلية، او الميل الى تجنب أبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر. اذ كان المكان واقعيا في تجسداته التي تجعل الانسان المسيطر على كل شيء لا يعبأ به كثيراً، ولا يلتفت لأي من قدراته الفاعلة في حياته. لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث.

فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة. أصبح فضاءا مشحونا بالتوتر، مزدحما بالحواجز والحدود، معتبرا السدود احدى قسماته الرئيسية. ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته، وعاملا من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها.

● كان هناك نوع من الوحدة المكانية، ومن سيطرة الانسان على الجغرافيا. أي ان الانسان كان سيد المكان لأنه ممتلىء بالشعور بأنه سيد مصيره، وبالثقة في فهمه للعالم وسيطرته العقلية، ان لم تكن المادية عليه. ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداء مشاعر الشخصيات ومواقفها، فلا أقل من ان تكفهر الطبيعة نفسها اذا ما غضب، وتهب نسماتها الرخية على الجميع اذا ما شعر بالرضا.

فأصبح هناك نوع من التشتت المكاني، وفقدان السيطرة والاتجاه، ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة وبسيطرة المكان على الانسان، وبفقدان القدرة على الفهم، مما يزيد من غربة الانسان عن الفضاء الذي يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه. ومن هنا كان من الطبيعي ان يتسم تناول المكان بقدر من الحيادية، في عالم لا يعبأ بالانسان، ولا يستجيب لسيطرته عليه. وان يتسم المكان بسمات اسطورية او خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات، ويخضعها أحيانا لنفوذه.

ومن حيث الشخصية الروائية:

● كانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف، كليا.

فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذي اخذ في التواري في الخلفية، وفقد الكثير من وثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم، بل تسربت نغمة الاحتمالية الى تناوله للموقف الروائي، فجعله مفتوحا للشك، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها.

● كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارىء عن الوقائع القصصية ومكونات العالم الروائي، وبين ما هو متاح للشخصية الروائية عن نفس هذين الموضوعين هي التي تعطي القارىء نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفي المؤقت في الرواية التقليدية، وهي التي تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها.

فسعت استراتيجيات القص الحديثة الى الإجهاز على هذا التفوق المعرفي الساذج، وإدخال القارىء في متاهات المعضلات الانسانية التي تعاني منها الشخصيات، لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق او حتى التعاطف او التماثل كما كان الحال في الرواية التقليدية، وإنما من منطلق الاكتشاف الذي يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائي.

● كانت الشخصية تتسم بالاتساق، وفي كثير من الأحيان بالنمطية لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها الى محاكاة الواقع الخارجي، وهذه المحاكاة تتطلب قدراً كبيراً من التنميط الذي يمكن القارىء من التعرف فيها على النمط الانساني السائد في ذلك الواقع، من العصامي حتى الانتهازي، ومن الوطني حتى الخائن. وكانت الأدوار التي تجسدها تلك الشخصيات تطمح الى ان تكون التجسيد الأمثل لها كما هو الحال مثلا في السيد أحمد عبد الجواد الذي أصبح نمطا على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعي.

ففقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الانسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع الخارجي، وعاجزا عن فهم إشكالياته المعقدة. وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد والإشكاليات بعد ان طرحت من أفقها أية مزاعم في تمثيل أي شيء عداها. بل ان قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هي الأخرى بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبحث عن حل بقدر ما تسعى الى إبراز عوامل التناقض الثاوية فيها.

● كانت الشخصية جزءاً من البنية المركزية للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب ان يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدراً أساسياً للالهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير.

فأصبحت الشخصيات الرئيسية في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطلا بأي مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات القدر نفسه من الأهمية.

ومن حيث اللغة الروائية:

● كانت الجملة الروائية نثرية، بالمعنى الشامل في هذا المجال والذي يتطلب تعريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها. وكانت

النثرية جزءاً من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى ان اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية الى خلق إيقاعات هادئة تجعل اللغة وعاءا للمعنى، دون ان تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء.

فجنحت اللغة الى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق، لا الايقاعي للشعر. وسعت الى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معا. ولم تتردد في اجتراح المحرمات، او انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل. ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوي الذي يتستر وراءه القصور المعنوي والقيمي والدلالي.

● كانت لغة القص أقرب الى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص. وكان الايقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر او تفجر المواقف الروائية. وكان الخلاف حول المستويات اللغوية اذا ما طرح يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى او اللجوء الى العامية. فتخلت اللغة عن تقريريتها. واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة. واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتى الخطاب الصوفي. وتعددت اللغات والايقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات. ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح.

من هذا كله نكتشف ان قواعد الاحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا اذا أدركنا ان الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي علاقته به عليه، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة، سواء منها الأعمال الروائية او القصصية او حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة التي كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فبدون إدراك هذا الفارق الرئيسي تخفى علينا اهم إضافات هذا الأدب، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية انتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حدة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري (الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) الذي يدخل في علاقة حوارية خصبية معه. ولهذا كله كان من الضروري إدراك ان تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى الى تغير جذري في شكل تبدياتها الأدبية عامة، والروائية منها بشكل خاص. □

الكتابة والسلطة

كمال أبو ديب

■ تحتل مشكلة السلطة موقعاً قد لا يضاهيها فيه أمر آخر سوى الجنس في الكتابة العربية المعاصرة. وأسارع الى القول بأن الانشغال بالجنس ليس في وجه أساسي من وجوهه سوى انشغال بمشكلة السلطة، لا في بعدها السياسي، بل في أبعادها الاجتماعية، الأخلاقية والثقافية.

ويبلغ الاهتمام بالسلطة، بوجوهها المختلفة، حداً يقارب الهوس الحقيقي، ويكاد الأمر معه يتحوّل الى مرض عصابي. ومع أن مثار عنايتي الآن هو هوس الكتابة العربية المعاصرة بالسلطة، فينبغي أن أشير بدرجة عالية من التأكيد الى أن هذا الهوس ليس مقصوراً على مجالات الكتابة والفن والعمل الإبداعي عامة، بل إنه لطاغٍ في حياة الناس اليومية أيضاً. إن تنقلاً سريعاً بين أقطار «الوطن العربي» (وأنا استخدم العبارة بكثير من التردد لأنها عبارة حلمية لا علاقة لها بالواقع؛ لكنني أتشبّث الآن بهذا الحلم) سرعان ما يكشف أن حديث الناس اليومي مغمّس، بل غارق، في مياه السلطة الأسنة بشكل أو بآخر من أشكالها.

وليس في هذا الهوس ما يثير الاستغراب، ففي ثقافة تربض على صدر الإنسان قيم هي مزيج من مخلّفات المجتمعات الزراعية والإقطاعية، والعائلية، والعشائرية، والقبلية، والإقليمية، وتلفّعها جميعاً معطيات فكر غيبي حوّلت معظمه مراحل التاريخ الغابرة الى نظم استبدادية، قمعية، تلغي حق الإنسان في التأمل والتفكير والسلوك والتساؤل والبحث خارج نطاق محدد سلفاً، مفروض سلفاً، ومدعم بكل أشكال التهديد والتخويف والإرهاب والطعن والاتهام والتشهير والتجريح، تشكّل السلطة الماء الذي يسبح فيه الإنسان كالسمكة، والمناخ الذي يتنفس فيه هواء حياته، ورؤيا العالم التي يشكّلها أو يرثها، والبنى المعرفية التي تصوغ ذاته وعلاقاته بالآخرين وبنفسه. وفي مجتمع لم يتنشق إلا في ومضات عابرة من تاريخه نسيم الحرية الحقيقية بإزاء السلطة السياسية، وتراكمت أيامه تراكماً ساحقاً بالبطش والقمع والاستبداد والظلم ووأد الفكر والمعارضة، بل حتى النقد والتساؤل العاديين، ليس ثمة ما هو أكثر طبيعية من أن يغور الإنسان، وعيه ولا وعيه، في دهاليز مظلمة تلتف عليه فيها شباك هذا الحضور المرعب الدائم الدائب للسلطة وتجلياتها المتعددة، ويعجز فيها عن أن يشكل لنفسه رؤيا لعالم لا تسكن نبضات أعراقه السلطة، ولا تَشْبَحُهُ. في كل لحظة وبرهة، وفي كل سُمٍّ من مسامه، آثامها وطواغيتها وحبالها وحبائلها الخانقة.

*

ليس غريباً، إذن، هذا الهوس الذي أشير إليه. لكن ذلك لا يعني أن الحاجة الى الحديث عن السلطة، ومناقشتها، وكشف عقابيلها المدمّرة، والاحتجاج ضدها، ورفضها، ضئيلة بمقدار ما هي مألوفة وبالغة الحضور. بل العكس هو الصحيح: إن طغيانها الأخطبوطي وحضورها الدائم في الوعي يكشفان درجة خطورتها وتدميرها للإنسان، ومدى تعويقها لأي اتجاه الى التحرر والنهضة، ولأية حركة تحديثية حضارية حقيقية في الوطن العربي. وبالتالي، فإن الحاجة الى الحديث عنها تتعمق، وتصبح إحدى أهم ما نحتاج الى مناقشته وفضحه وتعريته ومواجهته من آثام وعوامل تخريب للذات الفردية وللذات الاجتماعية في الحياة العربية المعاصرة. وليس لديّ شخصياً من شك في أن مشكلة السلطة - طبيعتها، وشرعيتها، ومصادرها، ودورها في الحياة العربية - هي إحدى المشكلات الجوهرية - التي تكاد تعد على أصابع يد واحدة - التي واجهت الفكر العربي والحياة العربية وأحدثت فيهما من الدمار والتخلف والتقهقر ما لم تحدثه حتى التجربة الاستعمارية (وهي مرتبطة جذرياً بمشكلة السلطة على صعيد قد أناقشه في المستقبل). كما أنه ليس لدي من شك في أن المستقبل العربي لن يكون أكثر بهاءً وعدالة وتطوراً مما هو عليه الحاضر العربي إذا استمرت تركيبة السلطة، وعشوائيتها، ووحشيتها، واستبداديتها، ولاإنسانيتها، وطغيانها على كل مجال من مجالات الوجود الإنساني للفرد وللجماعة، كما هي عليه الآن وكما كانت لزمن بعيد ضارب في أغوار التاريخ.

ومع أنني لست مولعاً عادة بلهجة التأكيد والجزم، فإنني سأكرر أنه ليس لدي ثمة من شك أيضاً في أن مشكلة السلطة في المجتمع العربي لن تحل نفسها بنفسها. ولذلك، فإن إحدى مهمات الفكر العربي هي تطوير وعي نقدي صارم ووضعه في مواجهة السلطة بكل تجلياتها، والإسهام في تعريتها بانتظام، وإظهار ما أدت وتؤدي اليه من خلخلة وتشويه وتحطيم لطاقات الإنسان الفرد، وروحه، ومقدراته، وأحلامه، وتطلعاته، وللمجتمع في وجوده الكلي. وإذا كان للكتابة العربية المعاصرة من فضائل حقيقية تجسد انخراطها في الحياة العربية وسعيها الى خلق عالم أفضل، فإن بين أعظم هذه الفضائل وأبقاها أثراً انشغالها العميق بمشكلة السلطة، ومواجهة تدميرها للإنسان بجرأة وشجاعة نادرتين في أوضاع اجتماعية وسياسية خانقة لا يملك الفكر النقدي فيها إلا أضيق الهوامش الممكنة للتعبير عن نفسه، وتسليط الأضواء على المشكلات الحقيقية التي يعانيها وتسمية الجريمة باسمها الصريح. □

أبانا الذي في هذا الوطن

وصفي صادق



■ أبانا القديرَ العَليْ.
أبانا الذي في دُجى الوطنِ العربيْ.
أبانا الذي اسمهُ: الجهلُ..
والشرُّ..
والقهرْ..
بثالوثِ عرشِكَ أنتَ الأحَدْ!
وأنتَ الصمدْ..
وليس لكَ الآن كُفؤاً أحَدْ!

أبانا الذي في غياهبِ هذا الوطَنْ.
أبانا الذي إسمهُ: اللاأحَدْ..
نعظّمُ اسمكَ..
في ظلمات الأسىٰ.. والكَبَدْ.
لكَ المُلْكُ.. مُلْكُ البشرْ.
ومُلْكُ الأبَدْ.
لكَ الحمدُ.. والشكرُ..
من قومِكَ الفقراءْ.
ومِن زمرةِ الجائعين الأذلاءْ.
وكلِّ الذين يموتون في حرقةٍ.. في كمَدْ.
بمخبزِ الكفافِ..
نُساطُ بسوْطكْ..
فلا نفتح اليومَ عيناً.. فَمَا
ولا يطفح الجرحُ بين الحنايا دَمَا.
ونصبرُ.. نصبرُ..

ليس على الضيْمِ..
فالضيْمُ.. ضيفٌ مقسمٌ
بدارِ الذّليلْ.
نموتُ..
بذلِّ الرجاءْ..
ونحيا..
بمرِّ العزاءْ..
وتمضي السنون..
نُسامُ عذابَ الأذىٰ..
والقذىٰ في العيونْ.
ونسألُ هذا الزمانَ الضنين..

ترى أين تين.. زيتون تلك السنينْ؟!
أبانا القديرَ العليْ..
أبانا الذي في دُجىٰ الوطن العربيْ..
لكَ الحمدُ.. والشكرُ..
في كلِّ آنْ..
لكَ الألف آمين.
لكَ الحمدُ.. والشكرُ.
في كل حينْ..
إلى أبد الآبدين!
إلى أبد الآبدين!□



رحلة الألف الى النون

نبيل صالح
كاتب من سورية

المخاطبة

■ سلاماً أيها السكون، سلاماً أيها الخريف، يا صمتاً مليئاً بالأشباح الخافتة لغلالات الموت البيضاء... كتاب ممتلىء بأنواع الفاكهة المقطوفة: رمّانة مكتظّة بالزحام، كمدينتي. ثمرة تين يسيل العسل منها كفم الأنوثة المندّاة لحظة الحبّ. إجاصة ترتدي سروالاً ضيقاً. تفاحة حمراء لمجد الخطيئة. عنقود من عنب المحبة. أتناول حبة وأضغطها بين الإبهام والسبابة فتدمع عينها رحيقاً كالروح. الله، رعشة ودمعة لطيفة. أواصل هصر المحبة، أقصد الحبّة، تخرج بذرتها ريانة كالحياة في راحة يدي:

- أيتها البذرة، أيتها البذرة، أنت بي، أم أنا بكِ؟

- هو الموت يفصلنا والرغبة توحدّنا.

- ولكن، ما أنت خلف حجاب الرؤية؟

- الحرف.

- وما وراء الحرف؟

- ليس للحرف وراء ولا أمام. ليس للحرف مكان يحدده أو زمان يجمّده، فهو منها كالماء ودويّه، هذا من ذا، وذا من هذا. ثم كالزبد يطفو المعنى على وجه الماء.

- كيف أصل؟

- بالمجاهدة والارتحال تصل الى شجرة المعرفة.

- ومن أين أبدأ؟

- تمسّك بحبل «نون والقلم وما يسطرون».

أطبقت راحتي على البذرة ثم رفعتها الى مستوى فمي وتركتها تتدحرج ساقطة في حلقي: الكون بي، وأنا في الكون.

الارتحال

من «السقوط الثاني» بدأت رحلتي متحرراً من قيد الجهات، فمشيت يوماً وليلة. وكان الوقت أرخى كآبته على قدميّ. وكنت أسمع هسهسة الأوراق المتساقطة وأنا أطؤها في الممرّ الطويل والضيّق، تشاركني طريقي هذه البزّاقة اللزجة. وأنا أعلم أن الشمس على وشك الانطفاء فأسرع في ضمّ الحروف نحو نفسها حتى أكاد أعرف نفسي لحظة الغروب.

ها غدت الحروف أشدّ كثافة فوق زجاج روحي، ونقاط الكلام لمّا تهطل على ظمئي بعد. متى انتهي من عبور هذا الرواق الذي يمتد الى حيث ينتظرني قطار الشرق بعرباته المليئة بالحكايات. ألف عربة، وعربة تقودها.. وكل أولئك المسافرين وهم يتسلون بشرنقة بذور النحو ويلعبون بأحجار العروض والجناس والطباق ومن ثم يرمون بقايا القشور والعلب الفارغة على هامش الطريق فيأتي كل هؤلاء البلهاء والمغفلين بمعاولهم جامعين ومصنفين بقايا الركام والخطايا...

ها تبلّج الفجر على مشارف (بيداء الكلام) والعتمة تتناءى عن قلبي... ولم أتهيّب من دخول هذا التيه الذي بي.

التيه

كان الرمل يخطو من تحتي بنعومة تاركاً سخونته اللذيذة في باطن قدمي. تيه أملس وقاع أخرس يمرّ بين ساقيّ، وأنا واقف أرتحل بلا رحيل، والبلاد تأتيني كماء يتسرب من بين أصابعي فلا تبتل. وأنا بين الحقيقة والوهم أسافر قاصداً سيّد الحرف: «أيها القلب، يا قلب، ذهب الأمس، والمستقبل في صلب الزمن، وهذي ساعة اللذة... أريد حباً لهذا اليوم...» وجاءني هاتف من جانب التيه أن «أقتل ظرف الزمان والمكان تثمر نفسك» فناديت: إنما في القتل أعيش. بوركتِ يا قايين يا سيد الحرف في أول تجلٍ.. وليقدس اسم أبي تراب في آخر تجلٍ. «بالدم نتطهّر من الموت» وتغدو الأرض إقليماً يعج بالحياة...

وما زالت البيد تطوى من تحتي إلى أن لاحت من بعيد تباشير مئذنة وقبتها، فقلت لذاتي: هي ذي ألفٌ ونونها! ومشيت إليها دون أن أخطو حتى صرت بالباب، ثم قرعته.. بأصابع فضولي قرعت ثم ولجت صحن المسجد وحفيف ثيابي يذكرني بعريي، وإذا بشيخ واقف كأنه يشبهني منذ الأزل. هكذا خيّل لي. بادرته بالكلام:

- ما كنت أظن نهاية تعبي تقودني الى طريق السماء أيها السيد!

أجابني: لا تسيء الظن بنا قبلما تسمعنا أيها الطالب، فإنما رمز الألف والنون متصل بالأرض لا السماء، ولا تأخذنك الظواهر عندما تبحث عن باطنك..

- حسناً قلت، ولكن كيف يمكنني الخروج من الرمز إلى المدلول ومن المجرّد الى المحسوس؟

(وكنت قد جلست على حافة بركة الماء وكانت برودته في فؤادي وزرقته في عينيّ فأحسست انتعاشاً في جسدي وبدأت أتلوى كسمكة جذلى).

قال لي: اقرأ الماء.

قلت: أنا القارىء والمقروء.

ردّد: اقرأ سورة الماء.

فقرأت: «من الماء خرجت، وإلى الماء أعود. الماء زماني الذي أسبح فيه. أغرق فيه. وهذا الطمي مدينتي: حلازين ورخويات وعلق «خَلَقَ الإنسان من علق».

البحر مليء بالكائنات، وأنا واحدها: قرش فتاك نهاراً وفي الليل قنديل بحر. قلبي يخفق موجاً، يخفق نوءاً والقاع ساكن. قواقع الحلم تطفو زبداً يصطخب موجاً عارماً. موجي يلاقح موجه، وروحي القلقة تعنق بين الماء والزبد. داخل ماء المشيمة المغتلم أسبح متكوراً على نفسي. أيتها الأم «تيامات» افتحي شدقيك وابتلعيني. اهتزازات الظلام المائي تصطفق مع نفسها. صراعاً يتعالى نشيدها (صراع طبقات صوتية). طبقات مائية. أرضية. جلدية، وحفيف النشوة بين ثناياها دلفين مرح يهوي نحو أعماق ضوئية كابية. والأسماك جذلى في أنوثة الماء... وهذا السلمون ما زال يمضي رحلة الشتاء والصيف، ولا جدرى.

المحيط يحمل بالشمس. الماء يغلي. بخار النشوة يتسامى. غمامة من الرحمة، فوق قباب الموج تسيل. مائي يشتعل. ينطفىء. والشراغيف الغريقة، ذات يوم، ستخرج من الماء، عندما ينشق البحر، بغير مساعدة من عصا موسى.. ماء البدء يفور. البحر إله، وفضاؤه كلمة».

تبسم الشيخ وقال:

- الآن قل ما بدا لك فأنت مجاب إليه ما دمت ضامناً لبلوغ إرادتنا منك وإصابة غرضنا بك.

فقلت: «يؤذن لي في كاف المخاطبة وتاء المواجهة، حتى أتخلص من مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض وأركب جدد القول من غير تقيّة ولا تحاش».

أجاب: لك ذلك وأنت المأذون فيه.

قلت: ما الصوت؟

قال: انما الأصوات روح الإنسان مجتمعة في حلقه، متفرقة في الأسماع. فإذا أردت سبر سرائر البشر فانظر

خصائص طبقاتهم الصوتية. ألا ترى فعل هدير الفحل بأنثاه وصوت المطرب بالمرأة؟ إذ هناك حالة من المزاوجة بين اللسان والأذن، فإذا صادف وكان السمع في حالة أنوثة والصوت في حالة ذكورة فإنها تنتج معرفة...

واعلم أن لكل حرف ملايين لا تحصى من الطبقات الصوتية ومن خلالها تقرأ المرء عندما يطلق كلمته: كلمة سويّة، كلمة منحرفة، غامضة، واضحة، مهموسة، مجهورة، باردة، نارية، عاقلة، مجنونة... يطلقها الإنسان من عقالها فتأخذ شكل الجوف الذي خرجت منه، لذلك ترى أن اضطراب اللسان إنما ينتج عن اضطراب في النفس.

قلت: من النقطة التي تتولد عنها الأصوات جميعاً؟

قال: نقطة الهمزة عندما تمتد وتستطيل حتى تغدو ألفاً. إذ لا سبيل للنطق بأي حرف مجرداً من الهمزة، ساكناً كان أم متحركاً. فالألف حرف غريزي يخرج من أعمق أعماق اللهاة، كالروح.. لذلك كان أول شيء عبده الإنسان..

ـ وكيف تثبت ذلك؟

ـ الله ـ الآه ـ آه ـ آ ـ ء.

ـ وما هو سرّ الألف؟

ـ جوابك ليس عندي.

ـ وأين أطلبه؟

ـ اذهب الى بلاد الشام وتوجه نحو باب الأربعين في حلب الشهباء ثم اسأل عن مرقد السيد أبي عبد الله الحروفي.

ـ ولكن، كيف أتتلمذ على يد ميت؟!

ـ كل شيء يبدده الزمن، سوى الكلمة فهي حيّة لا تموت، وأبو عبد الله يسري في حروفها، فاستنطق تربته تراه ظاهراً في المحادثة، باطناً في التخاطر، قديماً في الدهر، حديثاً على اللسان.

المفازة

رمحت نفسي في الشوط الثاني، والأرض تنسحب من تحتي كبساط من الفصول. الزمان لعبة! حبيبات الرمل الحادّة تجرّح قدميّ تاركة أثراً من الألم يقودني الى خشبة الألف. إنه الطريق إلى أبي عبد الله لأقرأ على يديه كتاب الخلود.

ومررت في طريقي بفزّاعة ترتدي جبّة سوداء من ماركة «زرادشت».

فقلت: ما أنت أيها الشيء؟

فأجاب: أنا المكان والزمان، أنا نهر الليل والكواكب أسماكي، وهذا القمر قلبي الذي فرّ مني احتجاجاً على السدود الكثيرة فوق منعطفاتي الوهمية!

ـ وما هي حكايتك؟

ـ إنما نحن نتفٌ من حكاية نرويها ويروونها، وهذا الرويّ لا يكتمل، لأن القصيدة مطلقة خارج الزمان والمكان، وأنا لم أغد المطلق بعد. فكيف أخرج القصيدة من جرابٍ أصغر حجماً منها؟!

ـ إذن وبعد؟

ـ لا بعد ولا قبل، كل شيء يتكرر داخل دائرة مفرغة، وهؤلاء الفارغون يشعرون بالامتلاء. الامتلاء بالفراغ، وأنا ممتلىء بالخواء.. لم أعد راغباً بالشراب والطعام. مللت النساء. لا أؤمن بالله ولا أحب الشيطان. ولكن، ولكني أبحث عن شيء ما، خارج الكفر والايمان، خارج الأبيض والأسود. متحرراً من جدلية الأشياء واللعب..

ـ عليك بالحرف.

ـ ماذا!! إنما أنا على شفا جرف هارٍ وها قد جاء الغروب فاتحاً شدقيه، النهار عن يساره والليل عن يمينه، وأنا داخل في فم الخراب.

تركته ومضيت متعجباً: يا لهذا الشيخ. أما يعلم أن الحرف حيّ لا يموت!؟

قاب قوسين

كنت على صراط الكشف أسير، وأنا عالم بأن الألف اسم لسرّ موجود، قد ضرب من دونه حجاب، وأغلق عليه باب، وعليه بالكتمان والطيّ مسحة من العدم، وهو مع ذلك موجود العين، ثابت الذات، محصل الجوهر، فباتصال الزمان وامتداد حركة المادة يتوجه نحو غاية كماله، ولا بد له إذاً من النموّ والظهور، لأن انتهاءه إليهما ووقوفه عليهما. ولو بقي مكتوماً خافياً أبداً لكان والمعدوم سواء، وهذا غير سائغ، أعني أن يكون الموجود معدوماً.

وأوغلت متفكراً في «نون والقلم» حتى تداعت إلى ذاكرتي صورة المئذنة والقبة فأدركت أني هو الألف، أحمل موتي والهاوية تسبقني. أقفز فوقها فتفرّ من تحتي، لأنني أطلب الموت ولا أريده، فأنزعج من طلبي وأتحد بإرادتي. وهذه النون هاويتي منذ الأزل، ألتفت إليها وعنها، لأنها باب الأبواب، أمرّ فيها ومنها، داخلاً وخارجاً، حيث يستوي الحالان في الجوهر ويختلفان بالتلوين، ويكون التفصيل في قوس قزح، عندما يشكل نوناً مقلوبة خارج حدود البصر وظواهر الممكنات...

ولما دخلت مخدع الحروف، تلجلجت في أسرّتها. الحروف تلجلجت وتأوهت وكل منها تطلبني بصوت مختلف كيما أجتمع بها، فاحترت ووقفت كالمجذوب في مجمع البحرين، ليس لعجز وإنما لأمر آخر لا يوصف إلاّ بالمعاينة...

وعندما وقفت للمراقبة والمطالعة لمعرفة غيب الهوية وغيب المطلق، وكانت الألف وقتها ترتعش بانتظار الفيض الأقدس، انزاح عني الحجاب ورأيت اللوامع في اللوح المحفوظ داخل الغلالة... ثم طرف لحظي ورأيت النون كالأميرة بين الحروف تنقبض وتنبسط كالقلب، فتدانيت منها حتى صرت قاب قوسين وأدنى، ثم تفرست في عين اليقين المغتلم وشممت رائحة التراب فيه. إلى أن انتبهت الى برعم النقطة المتفتح في يومه الرابع عشر،

وكأنما يدعوني الى أن أنفخ فيه من روحي، فدنوت وتدانيت في لحظة كان القلم سيترك نقطته على لوح النون. وفجأة تراخت أصابع الموت الأبيض وهوى القلم في الفراغ، فعرفت أن النون خنثى وأني القاتل والمقتول...

وما زلت أهوي نحوي، إلى القوة المباطنة للأشياء المخلوقة، حتى استقريت في حضرة القطب فاتصلت معه بوحي التخاطر مناجياً:

ـ أيها السيّد، يا أبا عبد الله، من أعبد؟

أجابني: اعبد نفسك في غيرك واعبد غيرك في نفسك، فالإنسان بداخلك هو قدس الأقداس والجسد كعبته.

فتساءلت: ولكن ما هو رمزي؟

فأجابني: الحرف رمزك، والنقطة سرّك. فأنت حرف الألفُ في استقامته.

فقلت: قد علمت ذلك، وإني أريد زوجاً أسكن اليه.

فمد يده الى جوفي وأخرج ضلعي من فؤادي ثم قال:

ـ هذه النون فافن فيها فهي نفسك وضدك، ولا تنسَ أن الفناء غير الحلول فالتفت الى التفريد ساعة الخلوة...

ـ الآن أدركت أن النون إنما هي ألفٌ محنية، ولكن ما هو سرّ الألف أيها السيّد؟

ـ «لما شاء الألف سبحانه من حيث أصواته الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصفاً بالوجود ويظهر به سرّه اليه: فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة. وقد كان الألف قد أوجد الحروف كلها وجود شبح غير مسوّى لا روح فيها فكانت كمرآة غير مجلوّة. ومن شأن الحكم الألفي أنه ما سوّى محلاً إلاّ ويقبل روحاً إنسانية عبّر عنها بالنفخ فيها، وما هو إلاّ حصول الاستعداد من تلك الصورة المسوّاة لقبول الفيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولما يزال. فالأمر كله منه، ابتداؤه وانتهاؤه. فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم فكانت النون عين جلاء تلك المرآة وروح تلك الصورة... وكانت النقطة هي القوّة التي نفخها داخل النون، فارتعشت النون واضطربت أحشاؤها طرباً بعدما انضوى الوجود بداخلها... فالنقطة في النون هي بمنزلة إنسان العين من العين، والألف داخل في، أو خارج من حجاب النقطة بدون أي كيفية لأنه أرسل نفسه بنفسه لنفسه لإدراك نفسيته الباطنة من خلال مظهره الوجودي في كلية الحروف، فسمي هذا المذكور إنساناً وخليفة

لعموم نشأته وحصره حقائق الحروف داخل الكلم، فسبحان من خلق الحروف وهو عينها، وعين الألف والنون نقطتها».

قلت: فالألف هو العلة المباشرة لكل تغيير يطرأ على الجواهر والأعراض؟

قال: وليس هناك غير مبدأ واحد للوجود هو الألف الذي هو نور الأنوار، وعتمة النون هي الدرجة الأخيرة من الوجود النوراني للألف.

قلت: ونقطتها؟

قال: النقطة أصل كل حرف والحروف كلها نقط مجتمعة فلا غنى للخط عن النقطة ولا للنقطة عن الخط، وكل خط مستقيم أو متحرّف فهو متحرك عن النقطة بعينها.

النون

ثم أني التفتُ إلى النون اللدنة وهي تزداد التصاقاً بي وأنفاسها الساخنة تهبّ على وجهي فأسمع تنوينها المصوّت كصليل الخمر في كأس من الفضة...

انحني أيتها القوس انحني واطلقي سهمك الألفي نحو الأفق، وأنا هو الأفق... فتأودت وتمايلت ثم أطلقت من فمها العذب تنويناً موحياً:

النون: ما يجد له الحرف تأخذه الكلمة - حزمة من الأصوات المتينة - إلى مدينة الكلام.

الألف: أنت المدينة وأنا بابها، فكم أنك قريبة الى نفسي أيتها الناعمة كموج رهوٍ...

النون: أنا من السلالة الرابعة بعد العاشرة في ترتيب العائلة الأبجدية، والابنة الأخيرة في أسرة «كلمن» ولهذا غدوت الإطلاق الأخير لروح الكلم وصوت اللاشعور الجمعي في شرايين الكون.

الألف: وأنا المحدد، ولدت من اللامحدد ثم خنته بتعددي اللانهائي، وخيانتي نتاج حتمي لشهوة المعرفة التي تسكنني... وأنا حرف غريزي أتجلّى في حنجرة كل المخلوقات عند حالات الألم والخوف واللذة...

النون: ما أصدق هذا الشيء الوحشي فيك. وقتما أسمعك تستسلم أطرافي وتسري الرعشة كالنسغ في شراييني فأجدني مطواعة في حالات: الجرّ والنصب والرفع. وأطلق أنّات كتلك التي تخرج من جرس الكنيسة نحو السماء كيما تعطي مطرها...

الألف: عندما يهطل المطر يلامسني النعاس فتأخذني سنة من النوم وأتكور على نفسي حتى آخذ شكل الهمزة (ء) في الحلم عندما تحتويني أيتها النون.

النون: أنت ذو النون إذن؟

الألف: وأنت حوت يونس، إلى حوائك مرجعي ونعم المصير.

ثم أني تناءيت عنها ثمّ تدانيت واستقمت ثم انحنيت كيما أوقظ روح الحرف وأسمع نشيده الأزلي بداخلي.

إلى أن سألني أبو عبد الله. أبو عبد الله الحروفي سألني:

- ما الذي تفعله؟

- إني أصلي لأجل رفعة مقامك.

- لا حاجة للصلاة من أجلي لأن ذلك يثير غضبي!

- ولمن أصلي اذن؟

- صلِ لنفسك، للصلاة ذاتها، فما وحّد الألف غير الألف، وما عرف حقيقة التوحيد سوى النون.

وعندها عرفت أني أنا هي، وهي أنا في جوهر واحد، وما النون سوى ألف ملويّة. ثم أدركت أن رحلتي كانت مني إليّ. فشكرت سيد الحرف، وخططت فوق شاهدته المنتصبة عند باب الأربعين: «على الأرض ستتمدد الكلمة، على التراب سترتمي، لتأخذ شكل البذرة وتتنامى خارجه من الأعماق، إلى أن يتفتح برعم الألف وتنمو شجرة المعرفة ويفيء ظلها بني البشر». □

تمتمة الذاكرة

مروان المصري
كاتب من سورية

ماقي الوعي

■ خمسة وعشرون دهراً من أزمنة الحاضر، تزاحموا في عنق الوقت، قبل أن يتدفقوا الى مزاعم الأرصفة:

الدهر الأول، داعب الذاكرة، فانهارت أمام كلب الترويض.

في الدهر الثاني، صعَّر المساكين هاماتَ خضوعهم، يصرعون بها مداسات النفاق.

الدهر الثالث، خبطَ المتعَبون سندان البوابة، فأشرعت المدينةُ أسئلتها الرملية.

في الدهر الرابع، قدح الشاعر شرارة الارتياب، وعبر البوصلة إلى جهات البراءة.

في الدهر الخامس، انبرى سادِنُ الوقت والحصى، لأفئدة الشهيدين، فرامهم بعودة الهلاك.

في الدهر السادس تمتمت الوحيدة جراحها، ودوّرت وجوه المصطرعين على حلبة نفاقهم.

في الدهر السابع، سكبتْ ماءً وتراباً، ثم أوْرَتْ أريجاً وقامة، وأغمدتْ سكينَ نصاعتها في هالةِ المزاعم.

في الدهر الثامن، انتجعوا شعراً وأحلاماً، وتناسلوا في ظلال الشبق، ثم اعتنقوا وجوه المرايا.

في الدهر التاسع، أوقدوا للصوت إثم الحياة، فأنشدهم الأوغاد أكذوبة الخاطبين.

في الدهر العاشر، أدخلوا في الغمد سيف الصلابة، فانبرت، مع الحقيقة، الى تفنيد المآسي.

في الدهر العشرين، أدركوا أنهم نسوا، فاقتطعوا من الوقت فصلَ الاندثار.

وبعد لأي الغرابات، وانتحار الفهم، ولعق الكلمات، واعتهاد الخرائب، جُوِّفَتْ... عبأوا مآقي الوعي، وأطلقوا وعيد الصبر، صدىً لانتحار الخضوع، ثم أطلقوا عبق الأكباد، وفجّروا الهاوية.

مبدوءة بالحب

أقسِّمُ الوقتَ شرائح، والدُّموعَ ديمات... أقدمها لحبيبتي كأساً، ترشفه، من مستحيل الارتواء.

أفكك أكبالَ النوافذ، وأهرِّبُ، علانيةً وسراً، جميعَ الأسرى من عصافير الحرية، ينطلق ابتهاجُها نحو الفضاءات المرفوضة.

أكشط الغبش المسلَّط فوق نداء الصدى الحزين، وأحمل أحبابي، معي، على متن الضياء الغائب.

أتلبَّسُ حالاتِكِ، وأفترسُ استسلامي، فنمتطي معاً، خيولَ جموحٍ نستنبطها من هلاكنا.

أيتها المخلوقةُ من حبر، ومن سخريات.

أيتها العصيَّةُ على الهضم والتمثّل في أمعاء السجّانين.

أيتها القادرة، في جمهور من الاعتذارات. الفرحانة في عالم من الواهمين.

أيتها الطين المنجب، في أرحام المساءات.

يا رباعية العبير، وخماسية التشديد.

يا مبدوءة بالحب، منتهية بالطلاقة.

لنكن كلُّنا معاً.

ولتكوني أنت.

أجيال الدبيب...

أسراباً واهنة

يعودون من ثقب النهار الدامي.

كتلاً مرتخية

يصلون في الفرح المؤجل

رفوفاً متكسرة

يخفقون في أحلام العاشق.

يغالبون أثقال المسافة والتعب، ويرتمون على اهتراء الراحة.

يلقون فؤوس الالتهاء، في عتبة الخيمة.

عيوناً صخوراً، وكفوفاً دماءِ،

ينظرون. ويبتسمون، ثم يقلبونه شاباً عطّاباً. لهباً لزجاً في مغاور الهوّات.

يطقطقون خواصرهم وفقراتهم، ثم يغطسون في مسارب الأحلام، يحتمون بعناقهم، فينجبون أجيالاً جديدة من فئران الدبيب.

الحرج... سيّد الحجّاب

تأبط ربيعاً وجناحين، وسعى إلى زحام النرجس.

هنـاك، أطـلَّ على صحفـة المستنقـع اللامعة، وفتش بين الوجوه.

كان الوقتُ فجر المساءات الخاملة.

وكانت عريبُ البهية، تبعث بابتساماتها المنغمة، من بين تجهمات الورق المصفرّة، وتسعى الى الكلام الجهير، في استحالة الهمس.

أجـال نظره في تفـاصيل المرآة، ولوى وجهه، وفكر مليًّا فيما يطوف على صحفتها من زهوّ الطواويس، واكتظاظ الوجوه بعطر الخيلاء.

أذهله جدُّ الحكايات الساخرة، والتقط غريباً بيؤبؤية، فاصطدما بالرقة في شفتي الرُّشيدي، فتحتا للبوح بوابةَ الرجاء.

حينئـذٍ ـ وكـان الحرجُ سيّد الحجّاب ـ كشف أبو نواس صلعته السحرية، وأطلق ما أخفاه داخلها، من جرأة وإدهاش.

*

لم يشأ أن يعبس او يبتسم.

استطاع، فحسب، أن يتأمل.

كل البـلابل، تحلّق أزواجاً، وتربض، حين تفعل، في العناق.

أما هو، فبلبل وحيد. . .

غناؤه لا يطربهم.

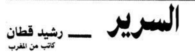
كلامُهُ خَرَسُهُمْ.

يطير، تماماً حال يريدونه مَهيضاً.

ويقتحم مملكة السخرية آن يطمئنون.

لقد جُبِلَ على التفكير،

أما بلابلهم، فقد جبلت على التغريد المعاد. □



السرير

رشيد قطان
كاتب من المغرب

■ سأل أستاذ الاجتماعيات تلاميذه:

ـ من أول من جلس على السرير؟

وقبـل أن يتمم سؤاله، أجـابه أحـد التلاميذ الصغار ببراءة الأطفال:

ـ أبي أولاً.. ثم لحقت به أمي..

ضحـك ذكـور القسم وتهـامست إناثه.

ـ أسكت يـا غبي. انتـظر تتمـة السؤال.

وضـع التلميـذ الصغيـر رأسه بـين مـرفقيـه، وأجهش بـالبكـاء، فلم يكن أحد قد وصفه بالغباوة من قبل.

أعاد الأستاذ سؤاله هذه المرة بطريقة مسترسلة:

ـ من أول من جلس عـلى السريـر والناس حوله؟

انتفض تلميـذ جـالس في المقعـد الأخير، يظهر أنـه استغفـل الأستـاذ، ففتح الكتاب ثم أجاب:

ـ معاوية بن أبي سفيان، يا أستاذ.

قـال الاستاذ مشجعـاً التلميذ الـذي أنقذ الموقف:

ـ أحسنت. لكن قـل لي لماذا جلس على السرير؟

لم يكن التلميذ قـد وضـع حسابـاً للأسئلة المقبلة، لكنه لم يستسلم، وإن كان قد تردد كثيراً قبل أن يجيب:

ـ أعياه الجلوس فتمدد عـلى السرير ونام.

لم يكن التلاميذ هذه المرة هم الـذين ضجوا بالضحك، بل الأستاذ كذلـك.

لكنـه سرعـان مـا لجم نفسـه عن حق الضحك. ثم عاد يسأل التلميذ:

ـ قـل لي: هل وُجدت أسرة الملوك للنوم؟

هـذه المرة التزم التلميـذ الصمت.

حتى لا يكون نكتة أصدقائه في ساحة المـدرسـة، لكن تلميذاً ثـالثـاً، كـانت سبّـابته تـظهر وتختفي، جعلت الأستـاذ يستغل ذلك. ويقول له بنبرة آمرة:

ـ نعم أنت.

قال التلميذ وقد وثق من نفسه:

ـ اذا استغرق الملوك في النوم، ربمـا رأوا في المنام ما رأى إبراهيم الخليل أو عزيز مصر، فكثر الإدام وعمّ الطعام.

صفق الأستـاذ بحـرارة. ثم صفق التلامذة. لكنّ الأستاذ ـ وهذه عـادته ـ استفسر موجهاً كـلامه الى هـذا التلميذ النجيب:

ـ من أين استقيت معلومـاتـك يـا بنيّ؟

قـال التلميـذ وقـد ازداد وثـوقـاً من نفسه:

ـ من كتاب «قرعـة الأنبيـاء» يـا أستاذ. . . □

وقت لا يلبس ساعة

مـروان عـلـي عـلـي
شاعر من سورية

■ رجل يطفيء ظله في منفضة الوقت
يردد خلف نفسه: الوقت وقح
لماذا لا ينتظر، عندما أتأخر عن موعد ما؟

بماذا أجيب وقتا، لا يحمل ساعة
ويسألني دوما: كم الساعة؟

كم حذاء يستهلكه الوقت في رحلته؟
أم يسير حافيا؟

رائحة كريهة تنبعث من الوقت.. في بعض الأحيان
ألا يفكر بوضع قليل من العطر؟

إذا انتحر الوقت سنتخلص منه ومن ألاعيبه
أعتقد أنه لا يتأمل وجهه في المرآة.. كل صباح

وقت يتخبّط بين السقوط والسقوط
ولا يتوقف.. أحمق.. أحمق
لا يدري أنني سأبتلعه لقمة
ذات يوم

أيها الوقت: ما لك تضع طرف جلبابك في فمك وتهرول؟
أليس لك أهل وأصدقاء وحبيبة؟
ستصاب ذات يوم بالجلطة أو بالسكتة القلبية.. أو بأي شيء
عندئذ سأضحك على الحمار بالمقلوب
وبالتأكيد سيكون ذيله في يديك

بيني وبينك أيها الوقت.. الوقت.. □



علمانية التراث واسلامية التاريخ

يوسف الشويري



■ قلّما ينطق أو يكتب مثقف عربي في موضوع من المواضيع من دون أن يأتي على ذكر التراث والتاريخ، وغالباً بلهجة يتمازج فيها التباهي بالتفاؤل. ولكأن اللفظة الأولى تستدعي تلقائياً الربط بينها وبين زميلتها الأخرى. انهما مترادفان يتناوبان التداول في عالم الأقلام والأفواه تناوباً منتظماً يربأ أن تعكّر رتابته فوضى الواقع أو طغيان التساؤل.

التراث والتاريخ، وكما يمعن الفكر العربي المعاصر في مناقشتهما، صنوان لا ينفصلان. وتدأب الأحزاب العقائدية على دمجهما في وحدة متكاملة، مشدّدة على ضرورة الاستفادة، ومركزية الاستلهام بغية مواكبة العصر. فاستمرارية دور التراث في المجتمع بديهية لا يطالها الشك، وأهمية مناجاته فريضتا عين وكفاية في آن معاً. وإذا قيل (التراث) تبادر الى الذهن فوراً تعبير (التاريخ)، أي ماضي الأمة المجيد وعظمة مآثرها وانجازاتها في حقبات زمنية متواصلة. والاستفادة من التراث تعني بداهة نبش التاريخ واعادة احيائه وابرازه كصورة مشرقة وملحمة تضج عطاءً وايثاراً.

ولقد نشأ التعبيران بمفهومهما الحالي منذ فترة لا تتجاوز القرن التاسع عشر. فهما نتاج مرحلة النهضة الأولى، أو بداية المواجهة الاقتصادية والعسكرية والثقافية بين العالم العربي والدول الأوروبية الاستعمارية. وها هي (مقدمة) ابن خلدون، مثلاً، وهي في معناها الأشمل موسوعة للمعارف العربية والاسلامية كما تبلورت في أواخر القرن الرابع عشر، لا تأتي على ذكر كلمة (التراث)، وتُعرّف التاريخ بأسلوب لم يتبنّاه، أحد من المؤرخين أو المثقفين المعاصرين، رغم ابداء اعجاب غالبيتهم بالعلّامة صاحب «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر».

هل التراث والتاريخ مفهومان متماثلان مضمونا ومعنى؟

وإذا كان اشتقاق العبرة من أحوال الأمم الغابرة وملوكها لا يزال هدفاً لبعض الكتّاب يشاطرون به ابن خلدون والمدرسة الاسلامية التاريخية التي دشنها الطبري والمسعودي[1]، فإن الأكثرية الساحقة تنظر الى «الاعتبار» كمسألة ثانوية تطغى عليها غايات قومية أرحب وأعمق وألصق بمفهوم الاحياء المباشر، وفي عملية استقراء تتوخى صناعة المستقبل عوض متابعة الانحدار المحتوم لجيل أو سلالة أو دولة. ولا يوجد من يكتب الآن فصلاً في كتاب ويعنونه بهذا القول الخلدوني المأثور: «إن الدولة لها أعمار طبيعية كما للأشخاص». بل هناك حديث مستفيض عن دوام الملك والارتقاء المتواصل، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

ولكن هل التراث والتاريخ مفهومان متماثلان مضموناً ومعنى؟ وهل دراسة الأول تفتح الطريق أمام فهم الآخر أو العكس بالعكس؟ ولماذا هذا الخلط العفوي أو المتعمد بين الاثنين؟

إن أشد ما يلفت النظر أن «بعث التراث» مسألة تكاد تحتكرها الحركات القومية بشتى توجهاتها وخطوطها اذ أن الاسلاميين بحركاتهم وأجنحتهم المتعددة يتجنّبون عادة استخدام عبارة «التراث» عند الحديث عن الاسلام وتاريخه. فالعبارات التي يستخدمونها في سياق تناول التراث تدل على محاولة واعية لاثبات التواصل الحي والدائم، وان على صعيد النظرية. وهكذا تتزاحم في انشائهم ألفاظاً مثل: المنهج، العقيدة، الرصيد، الحضارة، والمعين الصافي. فها هو مصطفى السباعي، مؤسس الفرع السوري لتنظيم «الاخوان المسلمين» يجمع في كتاب سلسلة أحاديث اذاعية بثها في العام ١٩٥٥ ويعنونها: (من روائع حضارتنا). وتتناول هذه الأحاديث كل معالم التراث الاسلامي وتاريخه منذ نشوء الدعوة الأولى حتى انهيار الخلافة العباسية. وقد أراد منها أن تكون دليلاً على «خلود الحضارة التي شادتها الأمة»[1]. أما سيد قطب، الداعية الاسلامية الأصولي فيقول: «نبتغي أن ترجع البشرية الى ربها، والى منهجه الذي أراده لها، والى الحياة الكريمة الرفيعة التي تتفق مع الكرامة التي كتبها الله للانسان، والتي تحققت في فترة من فترات التاريخ»[2]. فثمة انسياب بين النص والتاريخ ينطقان معاً كحاضر دائم تجهد الذاكرة في تداعيه بصورته النضرة التي لا تشيخ أو يعلوها الغبار الزمني.

والتراث في المفهوم القومي يعني الآثار الايجابية التي يحفل بها تاريخ الأمة. والحديث عن بعث التراث أي تجديده يحمل هذا المعنى بالتحديد، لأنه ليس من المنطقي أن يجري بعث السيئات والسلبيات. والنظرة القومية الى التراث ترى في «الانتقائية» أسلوباً نافعاً تبادر الى استعماله في معركة رفع المعنويات، والاعتداد بالذات، وتأكيد الأصالة في وجه الانحطاط وذلك بهدف شحن العزائم لبناء صرح المستقبل.

غير ان الانتقائية هي في الوقت نفسه محاولة نظرية وعملية لخلق مسافة زمنية ومكانية بين التراث كحدث مضى وبين متطلبات العصر كواقع تنطوي آفاقه على الابداع والتربص للطارىء والجديد. وعندما يختط مفهوم التراث هذا الابتعاد الذهني والمادي فهو يومىء الى نشوء وعي غير عفوي يدرك ادراكاً مسبقاً أن الحياة مسيرة تراكمية تترك في تطورها آثاراً ليست قابلة للتكرار أو الاستعادة الحرفية كما توحي به مفاهيم الاسلاميين. يتحدث جمال عبد الناصر في «الميثاق» عن دور الشعب المصري في التاريخ فيذكر أنه «قد تحمل المسؤولية الأدبية في حفظ التراث الحضاري العربي وذخائره الحافلة، وجعل من أزهره الشريف حصناً للمقاومة ضد عوامل التفتت والضعف». وهو



حديث ذو نكهة تاريخية لا يتوخّى أكثر من اعتزاز معنوي بنموذج مضى. وهذا معنى قوله: «إن الطاقات الروحية للشعوب تستطيع أن تمنح آمالها الكبرى أعظم القوى الدافعة. كما أنها تسلحها بدروع من الصبر والشجاعة تواجه بهما جميع الاحتمالات...»[4].

ولذلك يقوم تقاطع بين التراث والتاريخ، فالأول نموذج ذو وقع خاص تتأكد جدارته الأدبية كلما نظر إليه الانسان مسلحاً برؤية مستقبلية. يعلن ميشال عفلق: «ان تراثنا يعطينا أصالة لا يمكن لأي ثورة أو نظرية فلسفية معاصرة أن تهبنا إياها. هذا الفهم للتراث هو الذي جعل الحزب يستمد منه قوة روحية وأخلاقية لا تستند اليها بقية الحركات»[5]. والقوة الروحية والأخلاقية هي طاقة تملأ النفس ثقة وتتركها بعد ذلك لتقرر شكل المنهج، ومضمون النظام، ومعنى الحياة الكريمة. وهنا يكمن التضاد النظري بين القوميين والاسلاميين. كما أن لفظ (التراث) بمجرد ادخاله في اللغة كتصور لمجموعة من العناصر التي تولدت في فترة ماضية، ثم عمدت الذاكرة الى استحضارها أو مناشدتها، يمهد الطريق أمام بعثرة الدين كحقيقة مجردة وضمن ترتيب يدمج أجزاءه ويغرقها الى حد افقادها هويتها المطلقة. وهكذا فإن الاستفاضة في الحديث عن التراث افصاح عن رغبة ضمنية أو علنية في تقييد دور الدين، وتبني العلمانية التي تفصل بين عالم الغيب وبين حياة المجتمع بثقافته واقتصاده ومؤسساته. ومن دون هذا الحاجز الممتد في تعاريج الحاضر لانقلب التراث الى منهج وعقيدة ونظام.

غير أن هذه النظرة المثالية الى آثار الماضي و«ذخائره الحافلة» تصادر التاريخ في مجرى انهماكها بالتراث، ويصبح الاثنان بعدين زمنيين يتناوبان الدعم المتبادل في معركة البقاء القومي. ولا شك أن إغراق الفكر القومي في المثالية كلما قرّر تناول موضوع التراث يلغي التاريخ والتراث معاً. إذ أن التحصّن في الصفحات المشرقة للتراث، والتغني بالبطولات الخارقة للتاريخ، حوّلا الاثنين إلى أسطورة تتبدل معالمها وأسلوب حبكتها استجابة لهذه الرغبة في الالغاء. ويبدو الحديث، مثلاً، عن «شخصية الأمة الأصيلة» أو «مؤهلاتها الكامنة» وكأنه في ظاهرة اسراف في التفاؤل المثالي وعدم تدبّر لعوامل التسلسل الزمني والانتقال المنظم بين حقبة تاريخية وأخرى. لكن «أصالة الشخصية» و«كوامن الذات» مجرد مقدمات منطقية هدفها القفز فوق الماضي القريب، وتحييد التراث عبر نفخه ليمتد في أرجاء الصياغة الجديدة لعالم وليد. إنها العودة الى نقطة الصفر عبر التعكّز على أصالة شبه وهمية يخترعها الخيال وينسج تاريخها الباهر لترتديه الأجيال الصاعدة ثوباً قشيباً لا تخجل من التجول به في ساحات الغرب وردهاته. يتحدث المفكر القومي زكي الأرسوزي عن عوامل بناء النهضة العربية الحديثة فيقرر:

«ان لدينا ثلاث وسائل: العلم والصناعة اللذان تمدنا بهما الحضارة الحديثة، وتراث أجدادنا». ويؤكد أن «المثل الأعلى» الذي ينشده العرب تفتحت أزاهيره في العهد الجاهلي، مضيفاً: «ونحن بالعودة الى جاهليتنا، نلتقي مع أصول الثقافة الحديثة، الأصول التي تقوم على الاعتقاد بأن النفس تنطوي على مقوماتها، على عقل يؤهلها لمعرفة الحقيقة ووجدان ينير لها سبيل الفضيلة. وفضلاً عن ذلك اننا لنتحاشى بهذه العودة ما أورثنا التاريخ من حزازات بين المذاهب والأديان».

هذه هي نقطة الصفر ترتسم واضحة عبر السعي الى الاستلهام والالغاء في آن معاً، أو الاستيعاب والتجاوز.

فما هو وجه التماثل أو الاختلاف بين التراث والتاريخ، وبغضّ النظر عن هموم الفكر القومي أو خصوصية النظرة الأصولية والسلفية؟

لا بدّ من القول إن نقطة الصفر التراثية لا تعني إهمال التاريخ أو عدم الاعتزاز بمعالمه البارزة. فها هو زكي الأرسوزي الذي يرى «العصر الذهبي» للأمة العربية في عهدها الجاهلي، يتوقف أمام ولادة الدولة الاسلامية الأولى فيهتف: «إننا ندين بمجدنا القومي للاسلام، ندين به لمحمد نبي الاسلام؛ وهل يجوز لنا أن نفصل بطل الأمة العربية عن رسول الاسلام الى العالم في شخص محمد؟»[7].

والتاريخ، بناءً على ذلك، هو المجال الأرحب الذي يحتضن التراث ويستوعبه ويتيح له فرصة البروز والتطور إذ أن أحداثه وتحولاته المادية وانعطافاته هي التي تشكل الأرضية الصلبة التي ينهض عليها البناء الثقافي والازدهار الفكري. التاريخ يسبق التراث ويمهد له ويمده بمادته الأولية والتي يصوغ منها مَعْلماً إثر آخر. وهو تبعاً لذلك لا يرضى أن يظل أسير نموذج واحد من الأعراف والقوانين والأنظمة الاقتصادية والسياسية. إنه نقطة انطلاق وليس نهجاً أو نظاماً كاملاً.

التراث هو تحديداً كل أثر مادي أو أدبي أنتجته وخلّفته وراءها جماعات معينة لمجتمع أو مجتمعات يطمح المفهوم القومي الحديث الى استيعابها ضمن حدود أمة واحدة ذات شخصية مميزة. أما التاريخ فهو مسيرة الأحداث التي مرت بها هذه «الأمة»، وحركة مجتمعها الكلية، اقتصادياً وثقافياً وسياسياً واجتماعياً وعسكرياً. والتاريخ كحركة مجتمع في بناه المتعددة يربط التراث به ويقرّر نسبيته كنتاج لمعضلات واجهها أبناء المجتمع وعمدوا الى حلها وفق أفق نظري وأساس ثقافي معين. فلا يوجد بهذا المعنى تراث خارج اطار المعضلة التي تستدعي وجوده أو تستولد ضرورة نشوئه. لا يصنع الناس التاريخ لأنهم يملكون تراثاً معيناً، بل هم يصبحون أصحاب تراث نتيجة انخراطهم في مجرى التطور التاريخي الذي يؤدي بدوره الى خلق التراث وتجاوزه في آن معاً.

ويصبح التراث وفقاً لذلك جزءاً من كيان كلي يعيش في حناياه ويتغذى من مقومات الحياة ووجوهها المتبدلة.

ومن هنا يتعرض التراث لأشد الأزمات وترتسم حوله علامات الاستفهام عندما يبدأ الوعي التاريخي بالانفلات من دائرة الحنين المحض الى العصر الذهبي، وتغدو الممارسة اليومية لنمط معيشة حديث نقضاً حياً لوصايا الأمس. وعندئذٍ يتراجع الجواب الدائم وتنفتح احتمالات المستقبل.

وإذا كان كل من التراث والتاريخ موضوع دراسة كحقل معرفي، فإنهما في النهاية يخضعان للتقويم والتمحيص. وقد تقدم الفكر العربي الحديث في هذا الاتجاه فأصبح التراث خاضعاً لنظرية علمانية تطوعه ليدخل قالبها المسبق، واحتكر الاسلاميون التاريخ فحوّلوه الى قيمة عليا تخنق الحياة، وتجمّد الزمن. فهل يبادر العلمانيون الآن الى تجاوز هذه الثنائية في واقعنا الفكري حيث يعود التاريخ الى مكانه المركزي في عملية اعادة صياغة الانسان والمجتمع. فإذا تكلم التراث بلغته التراثية، ينبري التاريخ فيعالج انعطافاته وطفراته بقوة المدار الاجتماعي، وارادة الطاقة البشرية، صانعاً حاضراً لغدٍ يميّز بين ليله الأفل ونهاره المنبلج؟□

---

(١) أنظر على سبيل المثال عبد اللطيف شرارة، (الفكر التاريخي في الاسلام)، دار الأندلس، ١٩٨٠، خاصة الفصل الأول الذي يحمل عنوان: «العبرة والاعتبار».

(٢) مصطفى السباعي، (من روائع حضارتنا)، المكتب الاسلامي، بيروت ١٩٨٢، ص ٥١.

(٣) سيد قطب، (خصائص التصور الاسلامي ومقوماته)، دار الشروق، بيروت . القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠ ـ ١١.

(٤) جمال عبد الناصر، (الميثاق)، دار المسيرة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٤٢ و١٩١.

(٥) ميشيل عفلق (البعث والتراث)، بغداد ١٩٧٦، ص ١٦ ـ ١٧.

(٦) زكي الأرسوزي، (المؤلفات الكاملة)، المجلد الثاني، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٩٧.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩١.



تداعيات حول اشكالية الخلود والثورية في أدبنا

حسين السماهيجي

كاتب من البحرين

■ هنا لقطتان من عصرين مختلفين:

(ولا شك أن الحداثيين العرب حاولوا بشتى الطرق والوسائل، أن يجدوا لحداثتهم جذوراً في التاريخ الاسلامي، فما أسعفهم إلا كل من كان على شاكلتهم، من كل ملحد أو فاسق أو ماجن مثل: الحلاّج، وابن عربي، وبشار، وأبي نواس، وابن الراوندي، والمعرّي والقرامطة، وثورة الزنج، لكن الواقع أن كل ما يقوله الحداثيون هنا، ليس إلا تكراراً لما قاله حداثيو أوروبا وأمريكا. . .).

«الحداثة في ميزان الاسلام ـ عوض بن محمد القرني ـ ص ١٧».

ـ (ودعبل: هو ابن علي بن رزين بن سليمان بن تميم الخزاعي، ويُكنّى أبا علي، وهو شاعر مطبوع متقدم هجّاء خبيث اللسان، لم يسلم منه أحد من الخلفاء، ولا من وزرائهم ولا من أولادهم، ولا ذو نباهة: أحسن إليه، أو لم يحسن، ولا أفلت منه كبير أحد. . . وحدّث أحمد بن أبي كامل قال: كان دعبل يخرج فيغيب سنين، يدور الدنيا كلها ويرجع، وقد أفاد وأثرى، وكانت الشراة والصعاليك يلقونه فلا يؤذونه، ويؤاكلونه ويشاربونه ويبرّونه، وكان إذا لقيهم وضع طعامه وشرابه ودعاهم إليه، ودعا بغلاميه نفنف وشنعف ـ وكانا مغنيين ـ فأقعدهما يغنيان، وسقاهم وشرب معهم، وأنشدهم، فكانوا قد عرفوه وألفوه لكثرة أسفاره، وكانوا يواصلونه ويصلونه).

«معاهد التنصيص للعباسي ـ «٢» ـ ص: ١٩٠ ـ ١٩١ ـ ١٩٢».

وقد تتساءل متعجباً: إن المضمون في النص الأول مختلف عن المضمون في النص الثاني، فكيف تجمع بين مضمونين مختلفين تروم من ورائهما التعرض لقضية هي من أخطر قضايا الأدب عبر العصور؟؟

ولا تعجل أيها العزيز! ففي هاتين اللقطتين تتلخص مأساتنا الأدبية، وفيهما تكتشف مدى الانهيار المفجع الذي وصلنا إليه، فلو تأملت معي قليلاً في الأسماء الواردة في النص الأول لعجبت لهذا الخليط المتنافر، فكيف تم الجمع بين مثل الحلاّج، وبشار، والمعري والقرامطة. إنه التناقض يطل عليك من بين السطور، فأين المعري وأين القرامطة، وأين ثورة الزنج من أبي نواس، أما الربط بين الحداثيين وبين هؤلاء فتلك قضية أخرى لها سياقاتها ودلالاتها الخاصة بها. وببساطة متناهية، فالكاتب يحاول أن يربطهم بشخصيات وأحداث معينة مع إثارة الضباب حولها، ثم سرعان ما يتنكر لهذا الربط فيصلهم بالغربيين، والمهم هنا هو ان هؤلاء الحداثيين ساقطون وأعداء لحضارتنا وذلك بأي لحاظ يمكن أن يتوجه إليه ذهن القارىء، ولذلك فقد أصدر الحكم عليهم ـ منذ البداية ـ ودون أن يبين على الأقل أبعاد ارتباطهم بتلك الرموز التي حشدها حشداً من تاريخنا الإسلامي. وهذه نقطة خطرة للغاية ينبغي ألا نمر عليها هكذا ودون محاسبة. أما تأثرهم ـ أقصد الحداثيين ـ بالغربيين فهذا مما لا

شك فيه ولا ريب، وكثير من جوانب هذا التأثر يبعث على الغثيان، ولكن هذا لا يعني إصدار الحكم المطلق عليهم، فنحن نريد أن نتحلى بشيء من الموضوعية حينما نتعرض لمثل هذه القضايا الخطيرة، خصوصاً وأن أعظم رموز الحداثة تعيش بين ظهرانينا، وآراؤهم حول كثير من القضايا لا تبقى على حالها بل يصيبها التغيير والتحوير والتعديل، ونحن هنا لسنا مع الحداثيين بقدر ما نحن ضدهم، ولسنا ضدهم بقدر ما نحن معهم وإنما نعرض لقضيتهم لارتباطها الوثيق بالإشكالية التي طرحناها، فبعض من رموز الحداثيين تتميز بصفة «الثورية» في مسيرتها واستطاعت أن توجد لها مكاناً تحت الشمس برغم الهجمات، وهذه نقطة جديدة بالاهتمام بل وربما تكون - في واقعها - تكراراً لنماذج سابقة كانت موجودة في تاريخنا الأدبي، ولك أن تستوحي من النص الثاني الدلالة على ذلك، وهذا ما دعاني للربط بين نماذج سابقة والنموذج الحالي، وذلك بالرغم من اختلاف الأفكار والمبادىء - قطعاً - بين مختلف النماذج التي نعرض لها، ولكنها تشترك في هاتين الخاصتين مع ما يحمله التعرض لذلك من شجون وآلام، ولا مندوحة لك عن ذلك فإن أنت لم تعتصر قلبك، وتطبق عينيك ذهولاً مما لا يمكنني أن أطلق عليه إلا لفظة «الخراب» والإرهاب الأدبي الذي كان السوط على رؤوس الأحرار من أصحاب الكلمة الحرة عبر العصور، فلن تستطيع تضميد جراحك، ولا تعبيد طريقك بشعاع من النور تقتبسه وسط الظلمات المتراكمة من حولك. ومن هنا، فإن علينا أن نكون شجعاناً إذا نحن طلبنا الأدب الحقيقي الذي ينهض من بين ركام الفضائح والمهازل، ويجب علينا أن نتحلى بصفة الاقتحام ونحن نرفض في محاولة جادة لإخراج الحروف المقهورة من سراديب عصور المتوحشين - وبرأيي الخاص - أن المشكلة يمكن أن تختزل في التساؤل التالي: متى يترسخ كيان الكلمة في عالم الإنسان؟ وهو تساؤل خطير جداً في مضمونه، وقد يكون تبسيطاً مخلاً للمسألة. وبالرغم من كل شيء، فنحن مضطرون الى ذلك - ومتى سيطرت على الإنسان شهوة التجاوز وكان متعلقاً بارتياد الفضاء المجهول فلا بد وأن تنمو لديه الإشكاليات الخطيرة والأساسية، وها نحن نشهد تهاوي ملايين الكلمات وانتحارها وسقوطها في مستنقع الفناء الأبدي، وكل ذلك محصلة لعوامل معينة، وأنا لا أزال أتذكر أن أحد الأصدقاء أخبرني - أيام الدراسة - ان الأستاذ د. أحمد كمال زكي كان يقول: «إن دعبلاً شاعر عظيم، فما السبب الذي جعل شعره بهذا المستوى الضئيل من الشهرة والذيوع أو على الأقل عدم انتشاره كباقي الشعراء الكبار؟ وأجاب أن السبب يكمن في الإشكالية التالية: إنه لو كان شاعر لا يتكلم إلا عن العرب، فإن العرب هم الذين سيهتمون به، ولو أنه تكلم عن هموم عالمية فإن العالم كله سيهتم به» - انتهى.

وهذا الكلام - أيضاً - ايجاز مخلّ للمسألة الخطيرة، وإلا فإن هناك شعراء قد خلدوا وحصلوا على شهرة عظيمة ولم يكن لديهم مثل هذا الأمر، بل وربما تطلع على ملامح تعتبر القمة في الإبداع العالمي ويعرفها جلّ المهتمين بالأدب في العالم، ولا تنطبق عليها هذه الخاصية، ومثال على ذلك «الألياذة» و«الأوذيسة» لهوميروس، وإن أنت اطّلعت عليها فربما استسخفت كثيراً من رموزهما، ومع ذلك فهي تعتبر من روائع الأدب العالمي.

وربما تكون الإشكالية الحقيقية التي تطرح في هذه الجوانب إنما تعبّر بصدق وجلاء عن طبيعة التركيبة العقلية والنفسية لدى الفرد الشرقي والتي تكوّنت وتشكّلت خلال التاريخ الإسلامي للمنطقة. ولكي تتضح الإشكالية بجلاء نعرض نموذج الشاعر المعروف بـ «السيد الحميري». فباعتراف النقاد القدامى أنه كان من أعظم شعراء عصره، وهذا الأصمعي يقول: «لولا أنه يسبُّ الصحابة في شعره، ما قدمت عليه أحداً في طبقته - انتهى». وقال ابن المعتز: «كان للسيد الحميري أربع بنات، كل واحدة منهن تحفظ أربعمائة قصيدة لأبيها - انتهى». ولك أن تتساءل: ولكن أين شعره؟! إنها الإشكالية تبرز أمامك بشكل وحشي، فقد «تحامى الناس شعره لما فيه من هجاء وقذع وسب». ويقول شوقي ضيف: «ولو أنه لم يشب مديحه لعلي وبنيه بهذا السب المنكر لتداول شعره الرواة، إذ كان شاعراً بارعاً - انتهى». هذا بالرغم من أن شعره كان مشحوناً بالثورة والنقمة - وإن أنت جئت إلى شاعر آخر ليس - بالضرورة - أقدر منه وأقصد «البحتري» فستلاحظ أهميته وانتشاره، ومَن من دارسي الأدب العربي لا يعرف البحتري أو لم يسمع باسمه مع انه كان في بلاط الحكّام، وكان من تلك الطبقة التي أهانت كرامة الكلمة وذبحتها على بساط الرغبات الدنيئة - الإشكالية نفسها تُطرح هنا -. وما لنا نضرب في التاريخ وواقعنا اليوم يزخر بمثل تلك النماذج مع اختلاف في الظروف والزمان والناس.

في الموقف من الجديد تتخلص مأساتنا الادبية والانهيار المفجع الذي وصلنا اليه

وقد رأيت بعض الأدباء قد وقعوا فريسة لهجمات الآخرين الشرسة، وبسبب ذلك هو تأثرهم بمدارس أدبية أو نقدية معينة، ولا تزال إحدى الصور مرسومة في ذهني وأنا أرى الأديب «سعيد مصلح السّريحي» في السعودية يرتقي منصة التعليق في فندق «الخزامي» في الرياض ويبدأ حديثه بإعلان الشهادتين مدللاً على انتمائه للإسلام، وكانت محاضرة للأستاذ «أحمد الشيباني» بعنوان «جوتة شاعر ألمانيا الأكبر»، ولكن التعليقات تحولت وبقدرة قادر الى عملية هجوم ودفاع عن أشخاص، وقد آلمني كثيراً وأثار استغرابي ودهشتي أنه بعد انتهاء المعركة الكلامية، وفيما كان الأستاذ الشيباني خارجاً لحقته مع أحد الزملاء وسألته عن رأيه في أولئك الأدباء واعتناقهم لتلك المدارس فأجاب: «أخشى أن يكونوا ماركسيين دون أن يعلموا».

ولكن! هل هذا كله يعني انتهاء الأصوات المتمردة والنجوم المتفجرة في فضائنا الأدبي عبر العصور؟!

ويمكننا أن نلحظ مع إجابتنا بـ «لا» ان أسباب الخلود تكون في أحايين كثيرة من صنع أيدٍ معينة. وللجمعيات والصحافة والأندية دور كبير في هذا المضمار. وكم من الشعراء والأدباء الذين طواهم سلاح «الإرهاب الثقافي»، ولكونهم يحملون «إيديولوجية» ما فقد حكم عليهم بالفناء، وتاريخنا الأدبي سابقاً كان أسعد حالاً من واقعنا المعاش، والذي شُلّت فيه إرادة الكلمة الحرة، وأصبحت مكبّلة وراء حجب كثيفة من الإبهام، أو أنها مخبوءة في كهوف القرن العشرين المأساوية.

ولنتأن قليلاً ولنتلبّث ونحن ننظر إلى التجارب القاسية التي مر بها أدبنا على مر عصوره، فالتجربة تتمثل في (الشاعر - الأنموذج): هو شاعر عظيم ومبدع، ولكونه يعتنق أفكاراً ما فإنه يحارب ويمنع من فن «القول» ويشوّه من الأدباء والنقاد، وقد ينتهي أخيراً الى الصلب

أو الاغتيال، وقد تنبري حفنة من المحسوبين على «السلطان» لتتكفل بما تبقى له من سمعة أو مكانة يمكن أن يحملها التاريخ في حقيبته على استحياء من هذه البضاعة «النشاز». ويجب ألا نستغرب من ذلك، فهو ـ بالضبط ـ ما أصاب «دعبلاً»، وكانت الإصابة وحشية، وهو بالضبط ما حصل لأبي الطيب، وإن كان الرامي قد أخطأ في الرمية ـ بسبب نوعية الظروف ـ فقد نجح خصوم «دعبل» ضده، وسبب ما حصل له هو موقفه العقيدي والسياسي من السلطة القائمة آنذاك، وهي السلطة العباسية. فكانت عملية التعتيم تمارس على شعره وإن لم تكن ناجحة نجاحاً مطلقاً إلا أنها استطاعت هز مكانته الأدبية، ثم تكفلت جماعة أخرى بتشويه مواقفه السلوكية والأخلاقية، ولو اطّلعت على ذلك لأصابك الدوار وأنت تتجرع سموم الكلام السخيف والقذف الصريح في حق شاعر له مواقفه الحرة والشريفة. أما أبو الطيب فلم يكن المحسوبون على الأدب بقادرين على النيل منه، ذاك أنه العملاق الذي لا يُجارى، غير أنهم وجدوا ما توهموا القدرة على النفاذ من خلاله وهي قضية أصله ونسبه، والتي لعبت فيها الأهواء دوراً كبيراً، وذلك كله بسبب مواقفه السياسية ـ وننصح في هذا المجال بمراجعة ما كتبه العلامة «محمود شاكر» ـ وقد بقي أبو الطيب أقوى منهم جميعاً قدامى ومحدثين، فلم ينالوا سوى الفشل في محاولاتهم.

لسنا مع الحداثيين بقدر ما نحن ضدهم ولسنا ضدهم بقدر ما نحن معهم

ولو تمعنّا قليلاً في النموذجين ـ أقصد دعبلاً وأبا الطيب ـ لرأينا أن طريقة معالجة كل واحد منهما للأمور وعلاقته مع الحكام قد أثّرت في المسألة، فدعبل كان معارضاً معارضة مطلقة، وهو لا يهدأ أمام الحكام، لدرجة أنه أصبح متشرداً، وهو صاحب الكلمة الشهيرة (أنا أحمل خشبتي منذ أربعين سنة، فلا أجد من يصلبني عليها بعد)، فكانت حياته مطاردة دائمة، وتشرداً مستمراً، وإباءً منقطع النظير حتى ممن هم على نفس عقيدته المذهبية من الشعراء والأدباء كالكميت والسيد الحميري، وهذا كله قد جعل حياته وأدبه مثاراً للجدل وغرضاً للطعن والثلب، أما أبو الطيب فبعد الصدمة العنيفة التي تلقاها في بادية الشام وسجنه فقد انتهج نهجاً آخر في الوصول الى مطالبه، فكان ثورياً ومعارضاً للحكام ولكنه في الوقت نفسه يضطر الى مدحهم، وهذا التناقض واضح وجلي للمتتبع، فيمكن أن تعتبر ذلك إذن مخرجاً لجأ إليه الشاعر كيما يضمن المحافظة على آرائه الحقيقية إلى جانب الحرية المتاحة له «ليقول» ـ وإن لم يحصل عليها بالكامل ـ، وهذا يجعل شعره ذائعاً بين الناس وفي أوساط جماهير الأدب. فلو قارنّا بين الحالين، وعرفنا الشاعرين، لكان دعبل الأكثر التزاماً بنظريته ومبادئه، وهذا أمر يستحق التقدير والاحترام، خصوصاً إذا عرفنا أنه في آخر أمره ذهب ضحية بسبب من آرائه ومواقفه تلك، فهو مثال على الشاعر الثوري المضطهد. أما أبو الطيب، فقد كان ثورياً ولكن بدرجة تضمن له الشهرة والذيوع، فلم تكن له جرأة دعبل ولا صلابته، وقد كان لموقف كل منهما أثره المتميز في شعره، فشعر دعبل يختلف في أشياء كثيرة عن شعر أبي الطيب، وهو أمر أتاح لأبي الطيب من الإبداع ما لم يتح مثله لدعبل ـ وهذه قضية أخرى شائكة لا نرغب في الوقوع في شراكها ـ.

وبعد، فقد كانت ثورية دعبل ـ وكذلك الآخرون ـ سبباً في ضياع كثير من شعره وأدبه وتشويه مواقفه، بل واختلاق شعر تم نسبه إليه وهو لم يقله قط، وكان هذا الأمر بسبب انعدام الضمير الأدبي، وانسحاق الأدباء أمام السلطان. فنحن هنا يجب أن نعلم أن التناقض بين «الأديب ـ الايديولوجي» وبين السلطان في أدبنا هو أمر كان ولم يزل راسخاً، وذلك لوجود الاختلال والأزمة في المجتمع، وطبيعة هذا التناقض شرسة إلى حد يندر معه وجود شبيه له في الآداب العالمية، وكي لا نطيل أكثر في كلامنا فإن لنا أن نقول إن المأساة استمرت في تطويق أصحاب الكلمة الحرة بشكل أبشع مما كانت عليه بالأمس، وهنا ينبغي النظر جيداً، ويجب ألا ننخدع بكثير من الأسماء التي تحتل مواقع متقدمة في خارطتنا الثقافية. □





ترددات

رنده عبده الرحمن قوشحه

أنا؟

■ شبكة من المبادىء
شبكة من المنظومات
أرتبط
سرعان ما أنفكّ!
أتّفق
سرعان ما أختلف!
إلى كم سلسلة سأنضمّ؟
عن كم سلسلة سأنفصل؟
هل أنا سفينة؟
أم أنا شاخصة؟
فعل؟
أم علامة؟

جسد

من أين آخذ الكلمات
من مستودع العقل
أم من كنز الجسد؟
ـ نحن عاطفيّون. .
أين ذهبتِ بالقلب؟
ـ أحقاً يدرك قلب مدينة
ما تقاسيه أطرافُها؟

واحد

كلٌ مضى في اتجاه
مع هذا
يُعرف الأوّل بالثاني
مع هذا
يُعرف الثاني بالأوّل
وما هو المليار
إن لم يكن فيه واحد؟

جمع

حلم الواحد
أن يكون اثنين
حلم الاثنين
أن يكونا ثلاثة
حلم المئة
أن تكون ألفاً
حلم الألف
أن تكون مليوناً
ماذا نسمّي شجرة بلا أغصان؟
سماءً بلا نجوم؟
حقلاً بلا نباتات؟
هل حقاً وحدها أنا
هل حقاً وحده أنت
حلم (ك/ي):
أن أكون (وحدي)؟

ضمور

نُتف من مقهى
نتف من شارع
نتف من كتاب
نتف من جريدة
نتف من إذاعة
نتف من صباح
نتف من غضب
أتكفي هذه الجرعات
لتحول بين أجسادنا
وبين الضمور؟

كاميرا

كيف آخذ لقطة
لامرأة مثلي
هل أجلسها على كَنَبه
وأركّز عينيها
في صفحة كتاب؟

هل أقترب من يدين
ترتّبان حوائج طفل
ثم أنتقل إلى بخار
يتصاعد في مطبخ؟

أأدخل على أحمر الشفاه
يظهر نجم
وبضعة ثريّات من الكريستال
أسجّل لمسة أصابع
على الوجنتين
أدور حول جسمها
ثم أتبعها
وهي تهبط الدرج؟

هل أتحرّك على امتداد ذاكرتها
فتظهر سلالم عالية
ممرات ضيقة
وحواجز حديدية؟

أأبدأ هكذا
وأسجّل على التوالي:
لقطة لزجاج نافذة
لقطة لقصاصات ورق
لقطة لشوارع مزدحمة
لقطة لأبواب مرقّمة
لقطة لأفق
يدخل في العتمة؟□

خطوات في النزهة

حسن داوود



■ مشينا متفرقين تحت الأعمدة التي ترفع المبنى ذا الطبقات الأربع. قبل ذلك توقفنا في نهاية الممشى المبلّط، ورحنا ننظر الى البركة الكبيرة الجافة. خاف أولادٌ كانوا وصلوا قبلنا ان يطأوا الدرجات الحادة المؤدية إليها، فتجمعوا وقتاً عند الفسحة الصغيرة المسيَّجة، وأخذوا يضحكون لشدة انحدار الدرجات. ضحكنا لهم قليلاً. كانت البركة مسودّة القاع من الشمس التي جففت ماءها. وفي الأعلى، حيث حافاتها العريضة، كانت لم تزل موجودة كشّافات الضوء الصغيرة التي وضعت لتنير صفحة الماء في الليل.

هي فارغة منذ زمن، إذ يضرب اليباس مساحة من الأرض التي تطوقها. نظرنا الى الشجرة الخالية من الأوراق وتوجهنا، مترددين، الى المساحة المظللة بين الأعمدة. كان الأولاد قد سبقونا، لكن الى الخلاء الواسع المشمس. لم يخرج أحد من مدخل المبنى بين الأعمدة. بدا خالياً إذ لم يطلع صوت من الأدراج ولا من أبواب البيوت التي خلناها مقفلة. تجمعنا لوقت قليل أمام الزجاج العالي الذي يكشف الغرفتين الخاليتين. كانت الكنبايات مغطاة بقماش من النوع الذي يخيطونه في البيوت. بينها طاولات صغيرة وضعت للمدخنين الذين ينزلون من الطبقات. قالت إنه أعد ليكون فندقاً للأطفال. كانت على مسافة خطوتين او ثلاث مني، وتكلمتْ كأنها تخاطب أحداً في الجهة الأخرى من الزجاج.

كانوا هم وراءنا، متفرقين. والأولاد الذين خفّ تصايحهم أخذوا يتقدمون في اتجاه المراجيح المسيجة بسور منخفض. تسلقوه مبطئين. وبعد وقت قليل من توزعهم على المراجيح الخضر بدأنا نسمع أصواتا تطلع من احتكاك الحديد الجاف.

ظننت ان المبنى كبير فخم حين أدرت إليه ظهري ماشياً في اتجاه الساحة المشمسة، وفكرت ان أستدير إليه لأراه وأتبين حجمه الحقيقي. لكنني ظللت اتقدم بخطى مبطئة الى الأمام. حكوا كلمات قليلة فيما أنا أبتعد عن خط المبنى في اتجاه الحديقة حيث الأولاد، كما سمعت أصوات خطواتهم وهم يتشكلون متوزعين من جديد. خرجتْ من مكانها بين الأعمدة وتقدمت، مثلي، نحو الأولاد. التفتّ اليها. كانت تمشي مسرعة فأطلقت ابتسامة متعجلة. استدرنا معاً نحو اتجاهين مختلفين. ابتعدتُ أنا، وهي أكملت انحرافها في اتجاه الأولاد.

نظرت الي مرة ثانية حين وقفت في محاذاة سور الحديقة المنخفض وبيننا الساحة الخالية كلها. ظننتُ أنها تهم بأن تقول لي شيئاً، غير انها عادت وخطت من فوق السور. تقدمتُ نحوهم وهم يتحدثون متفرقين تباعد بينهم خطوات. وحين وصلت إليهم كانوا قد أسندوا أيديهم الى حافة الحائط المطل على الجلول المتدرجة في أسفله.

لم نرَ من داخل المبنى إلا الغرفتين المؤثثتين المقفلتين. الشرفات المطلة على الجبال المواجهة بدت لي غير متوازية. بل حسبتُ ان بعضها متقدم الى الأمام، وأن اثنتين منها، على الأقل، انحرفتا نحو الطريق. قلت ان ذلك سببه الزمن الطويل الذي استغرقه البناء، حيث تعاقب، لا بدّ، بناؤون عديدون. مشيت الى آخر الحوض الطويل الجاف حيث أوّل الدرجات المؤدية الى الحديقة الكبيرة. أما هم فابتعدوا في الإتجاه المعاكس حتى كادوا يشرفون على الطريق. وقفتُ وقتا مختبئاً خلف الحائط، لكي أظهر فجأة بعد حين.

كنت أتعمد ان اختفي لحظات قليلة ليكون ظهوري منتظراً. أبطىء في ظل الأعمدة حتى يتأخر ظهوري عن

توقعها. وكأنها لأستدرج حيرة تلوح في وجهها، أطلت الوقوف على الساحة الصغيرة أعلى الدرجات الحادة. ظللت وقتاً أحدق الى قاع البركة وحيطانها وحافاتها، بينما كلُّ شيء يجري من ورائي ولا أراه: الأصوات الطالعة من احتكاك الحديد، ضحكات الاولاد وكلماتهم، ووقوفها حائرة منتظرة بين المراجيح.

عندما خرج الصبي من المبنى ومشى نحو الأولاد كنا متوزعين في أنحاء المكان المتباعدة. أخذنا ننظر إليه جميعاً فيما هو يتقدم، بخطوات سريعة، نحو الأولاد الذين أوقفوا مراجيحهم وصاروا ينظرون اليه متقدما نحوهم. هي ايضا وقفت تنتظر وصوله دون ان تترك يدها سلسلة الحديد الخضراء.

غادرنا مواقعنا وذهبنا كلنا اليه. وصلنا. جعلناه وسطنا ووقفنا منتظرين ما سيفعله او يقوله. رفع ساقه من فوق السور ومشى نحو الأولاد. أخفناه. لكنه قال للأولاد شيئاً أنزلهم عن المراجيح. خرجوا من الحديقة المسوّرة صامتين، وتبعتهم هي، لكن في اتجاهنا، من أجل ان نمشي وقتاً ونحن متجمعون.

كلمات قليلة قلناها عن الصبي وسكتنا بعدها. توزعنا النظر الى الأرض والحافات والمشاهد التي تظهر بين الأعمدة. لن نتفرق ونحن في وسط الساحة الواسعة المشمسة، بل يلزم ان نصل الى الأعمدة فنتباعد بينها كأننا ندخل غرفاً أزيلت جدرانها.

كانت قد وصلتْ الى آخر الدرابزين الحجري حين تمكنتُ من الانفصال عنهم. وقفت قريباً من الشجرة ورحت أمدّ جسمي الى الأمام لكي اتمكن من مسك ورق الشجر بيدي. كان عليّ أن أستدير أو أن ألتقط فرع الشجرة لكي أبرر النظر اليها. رأيتها تحدق فيّ وهي مستندة الى زاوية الدرابزين. بدت كما لو أنها ضاقت ذرعا في انتظار ان ألتفت نحوها فتقدمتُ، قاطعاً الساحة الطويلة الخالية حتى لا يبقى بيننا إلاّ خطٌّ مستقيم قصير، أقطعه في مرحلة تالية.

تصبح النسمات باردة حين تتدافع مسرعة نحونا، فنتراجع أو نتقدم الى الخطوط الفاصلة بين الشمس والفيء. نظرت الى الطبقات الأربع التي تعلوني. كانت الشرفات والنوافذ خالية فارغة، والصبي الذي رجع الى داخل المبنى لم يعد الى الخروج. كأنه وحده في الطبقات. يتجول بينها ويفتح أبوابها دون ان يُطلع صوتاً. زادت النسمات الباردة من غموض المبنى وأطراف الجلول التي تطوقه. والأولاد الذين نسوا الصبيّ الذي أخرجهم من الحديقة راحوا يتجولون في الأنحاء كأنهم يستكشفون مخابىء مكان مهجور يحسبون انه يصبح ملكهم كلما ازداد وحشة وقدماً.

حين بلغتُ آخر الأعمدة كانتْ قد وصلت الى وسط الساحة الكبيرة. نظرتُ إليها تمشي متمهلة ومحنية الظهر من تعب الإنتظار والصمت. كان رأسها منحنياً أيضاً ولا تنظر إلا الى الغبار القليل الذي تحدثه خطواتها المبطئة. أثقلها الوقت الطويل الذي انقضى على تفرقنا متباعدين. كانت رجلاها قد وقعتا في التشوه الذي أراهما أحياناً فيه فبدتا مستدقتين هشتين من الأسفل. أبعدت عيني لكي أستعيدهما في هيئتها الأخرى، متناسقتين، ممتلئتين قليلا، وتشيان بتحفز القدمين عاريتين. مشيتُ إليها بسير هادىء متردد، فاستدارت كلها نحوي. قطعتُ الحدّ الفاصل بين الظل والضوء، ثم أسرعت حين بتّ قريباً أمتاراً قليلة منها. تقدمت هي أيضا غير عابئة. لم تزل بيننا خطوتان، خطوة... لكنْ علت أصوات الأولاد وهم يركضون إليها متصايحين. تجمعنا مرة اخرى في نهاية الممشى المبلط منقادين بإلحاح الأولاد الذين أضاعوا الحشرة الكبيرة الملونة. كانوا يصفونها بأن يرسموا بأصابعهم أطوالا مبالغة. وبأصابعهم أيضاً اخذوا يخطون في الهواء طُرقاً الى الشجرة. حركنا الأغصان القريبة وهززنا أوراقها، كما حدقنا في جذعها القديم الثخين وفي الأوراق اليابسة التي كانت قد تساقطت منها.

أمضينا وقتاً متجمعين على الممشى قبل أن نعود الى التفرق. انفصلنا أولاً عن الأولاد الذين لم يكفوا عن إطلاق الصيحات. بدأنا من جديد منفصلين نرسم خططاً للمسافات. كانت تتقدم، مرة أخرى، في اتجاه الحديقة، فلم أنظر الى رجليها خوفاً من أن أراهما. بهيئتهما السابقة. كانت الشمس تخترق ثوبها الخفيف من جانبي ظهرها فبدا جذعها نحيلا ضامرا. ظللت واقفاً في مكاني لا أعرف كيف اتجه، ولا الى أين أنظر. صار الوقت ثقيلا عليّ أنا أيضاً ففكرت أننا سنكون أقرب لو خرجنا.

وقفنا في أماكننا ننظر الى العائلة التي خرجت من المبنى. كان الرجل يحمل طفله الصغير الذي ألبس ثياباً بيضاً كثيرة والمرأة التي كانت تسرع في خطوها لكي تظل الى جانبه، كادت تتعثر لعلوّ كعب حذائها ولأصباغ وجهها الكثيرة.

لم يزدنا خروج العائلة معرفة بالمبنى الذي صممنا بأن نغادره. تجمعنا صامتين، ثم قال رجل منا شيئاً عن وعورة الطريق. أطلّ الأولاد من أعلى الدرج المؤدي الى البركة الكبيرة الجافة. ضحكوا في سرعة وحياء، وراحوا يلوّحون بأيديهم. ضحكتُ لهم، ولوّحت بيدها مودّعة. توزعنا في السيارتين الدافئتين من حرارة الشمس. قلت شيئاً عن غبطتي بالدفء المفاجيء، ونظرت إليها، في المرآة أمامي، قاعدة على المقعد خلفي. □

◆ حسن داوود. قاص من لبنان.

بين الرقيب والأديب

الطبل يجمع والكلمة تفرق!

عبد الغني مروة

■ توّج الفرنسيون احتفالاتهم بذكرى مرور مئتي سنة على قيام الثورة الفرنسية بمصادرة الكتاب العربي ومراقبته في أبشع ظاهرة شهدتها العاصمة الفرنسية منذ قيام الثورة حتى يومنا هذا. فقد صادرت السلطات الجمركية والأمنية في باريس كل الكتب العربية الموجهة الى المعرض الأول للكتاب العربي الذي أقامه معهد العالم العربي خلال شهر أيار/مايو الماضي، ولم تفرج عن هذه الكتب أو بعضها إلا ليلة افتتاح المعرض وتحفّظت على مجموعة أخرى ولم تفرج عنها إلا قبل يومين فقط من انتهاء المعرض، وأعلنت بصراحة ووقاحة مصادرة بعض .الكتب من دون مبرر قانوني أو شرعي أو ثقافي متسلحة بقانون فرنسي معتمد في كل أنحاء العالم يدعو إلى محاربة التمييز العنصري. وهو قانون تشريعي نبيل وشريف أسيء استغلاله وتفسيره من قبل السلطات الأمنية الفرنسية لالحاق الأذى تحت ادعاء باطل يزعم أن هذه السلطات تحاول مراقبة الكتب العربية الواردة الى معرض باريس خشية أن تتضمن دعوات مناوئة للصهيونية واسرائيل في وقت كانت فيه الجالية اليهودية تتظاهر في العاصمة الفرنسية احتجاجاً على نبش مقبرة يهودية.

وتحت ستار هذه الحجة الواهية، تمّ تجميد الكتب الليبية ولم يفرج عنها إلا قبل يومين من المعرض، وصودرت أربعة كتب مترجمة عن العبرانية لكتّاب ومفكرين اسرائيليين صادرة عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية، كما تمّ في الجمارك تأخير أكثر الكتب العربية الواردة الى العاصمة الفرنسية حتى يوم افتتاح المعرض.

وهكذا، وبكل بساطة، هرب الناشرون العرب من أذى الرقابة في بلادهم ليواجهوا حملة أكثر شراسة في عاصمة الحرية والابداع باريس، (أم الفنون والشرائع والقوة كما يقول الشاعر الفرنسي).

ويستغرب المرء كيف يمكن أن تحصل مهاترة من هذا المستوى حتى يعرف الخلفيات السياسية والادارية والتنظيمية التي تقف وراء اقامة هذا المعرض. فالمفروض أن معهد العالم العربي هو مؤسسة فرنسية عربية قامت بمساهمة الطرفين لانماء التبادل بين الثقافتين العربية والفرنسية، ويدار من قبل مجلس يضم السفراء العرب في فرنسا ومجموعة من المستشارين الذين تعينهم الحكومة الفرنسية.

وكما هي الحال في أي عمل عربي جماعي فإن السفراء العرب تخلفوا في السنوات الأخيرة عن دفع ما يستحق على بلادهم من مساهمات مادية في مصاريف المعهد.

والبعض يقدم حججاً واهية أو أنه يبتكر الأسباب التي تبرر تخلف دولته عن تسديد التزاماتها. وفي مرحلة معينة وجد أركان معهد العالم العربي، وخصوصاً ادارته الفرنسية انهم مضطرون الى الاستنجاد بالحكومة الفرنسية لتسديد التزاماتهم المادية. وهذا ما يحصل سنوياً مما أدى بشكل آخر الى إحكام السيطرة الفرنسية على المعهد وإدارته على مزاجها بصرف النظر عن مراعاة الحساسيات العربية أو مداراة المشاعر العربية.

والمسألة هنا ذات وجهين، فالادارة الفرنسية للمعهد كانت ترفض ولا تزال المداخلات السياسية العربية بحساسياتها المختلفة مما كان يؤدي باستمرار الى التصادم خصوصاً عندما أخذ السفراء العرب يعكسون حساسيات بلادهم على طابع المعهد العام كالاعتراض مثلاً على اقتناء كتاب يمسّ أو لا يرضي نظاماً عربياً معيناً. أو أنه يروّج لثقافة عربية يعتبرها طرف عربي آخر معادية أو غير متجانسة معه بينما كان الموقف الفرنسي يدعي أنه يطمح إلى أن يجعل المعهد منبراً للحوار الثقافي والاجتماعي بمنأى عن المهاترات العربية التي شاء السفراء العرب أن يعكسوها على نشاط المعهد.

وهكذا وخلال سنوات قليلة جداً من تأسيسه، تحوّل المعهد في

غياب المساهمة العربية الجادة والرصينة الى مؤسسة سياحية الطابع، لا لون لها ولا طعم، وصار طابعها المميز أن يزورها الفرنسيون والسياح الأجانب لشراء بعض السلع الفولكلورية أو الاسطوانات الموسيقية العربية، أو الاستمتاع بوجبة طعام أو فنجان قهوة على شرفات الطابق التاسع لما يتميز به مطعم المعهد من مناظر بانورامية تطل على مدينة باريس بأكملها.

وفي الوقت نفسه، استمر العمل في تكوين نواة لمكتبة عربية، هزيلة، لأنها لا تجرؤ على اقتناء الكتب السياسية الطابع، كما استمر العمل في تكوين متحف عربي محدود الامكانيات، لهزال المساهمات العربية فيه، وصار ما يسمى بمعهد العالم العربي، معهداً فرنسياً للعالم العربي أو منبراً للتصادم الثقافي والحضاري بين ذهن عربي متخلف ينقل خلافاته وأهواءه الى صرح ثقافي مهم، وبين ذهن فرنسي مكابر وعنيد، يرفض التدخل السطحي ويستنكره.

وهكذا تمّ افتتاح المعرض الأول للكتاب العربي في باريس، ومن الممكن اعتباره محاولة رائدة في غياب مكثف للسفراء العرب حيث لم يحضر منهم سوى أربعة أو خمسة سفراء، وبرعاية وزير الثقافة الفرنسي الذي كان يتفقد الأجنحة، وهي خالية من الكتب أو ما ندر الحصول عليه منها، وسط مهزلة تعكس الواقع الثقافي المؤلم الذي تعانيه الثقافة لا بل الأوضاع العربية في كل مظاهرها.

لقد كانت تجربة معرض الكتاب العربي الأول تجربة مخفقة في كل جوانبها ومظاهرها، فالجهاز التنظيمي لدى المعهد كان ضعيفاً وعاجزاً ومن دون أي تجربة في هذا المضمار ومقترناً في الوقت نفسه بـ«فوقية» مبالغ فيها وادعاءات بشرية لا يغطيها سوى الهزال والسطحية والمكابرة.

وكان المعرض فاشلاً حتى في استقطاب الجماهير العربية المقيمة والعابرة في باريس وسط استغراب الناشرين كيف أن مدينة تضمّ ملايين العرب والمهاجرين لا تفرز سوى حفنة قليلة جداً من الباحثين عن الثقافة وعن الكتاب. حيث علّق أحدهم بقوله إن عرب باريس هم عرب العبث واللهو وليسوا عرب الثقافة والابداع الحضاري.

أما غياب السفراء العرب، وعدم اكتراثهم ولا مبالاتهم، فهذا أمر لا يستغربه المثقف العربي ولا يفاجأ به، فالسفراء الذين تغيّبوا، غابت دولهم كذلك، فلم يكن هناك جناح خليجي واحد في المعرض، ولم يشترك ناشرون من الدول الأكثر قدرة على المشاركة في مناسبة بهذا الحجم. ولا يتوقع المرء وسط هزال من هذا المستوى أن يسأل عن سفراء بلاده في نشاط ثقافي، ولا يتوقع المثقف العربي من سفراء العرب في فرنسا استنكاراً أو اعتراضاً أو احتجاجاً على مصادرة الكتاب العربي في قلب أوروبا وإنما يبدو أنهم هم أنفسهم المحرضون على هذه التدابير التعسفية، وعلى هذه الاهانة التي لحقت بالثقافة العربية في فرنسا.

فكيف يجرؤ سفير عربي على أن يرفع الصوت عالياً معترضاً على مصادرة الكتاب العربي في فرنسا بينما بلاده تصادر الكتاب كل يوم وكل ساعة؟!

الناشر العربي الوحيد الذي كان أذكى وأشطر من الناشرين جميعاً في استقراء المصير الأسود لمعرض الكتاب العربي الأول في باريس، كان هو ملتزم مكتبة المعهد، فقد أقفل خزائن الكتب، ولم يشترك في المعرض، ولكنه استمال جمهور المعرض الى قاعات المكتبة بإذاعة الأغنيات وبيع الأغاني العربية وأفلام الفيديو، وهكذا صحّ القول إن الطبل يجمع العرب والكلمة تفرقهم. □

كل كتاب مناوىء للصهيونية واسرائيل ممنوع!

كهنة الأدب

عبد الرزاق العاقل

■ هذا العنوان ليس من بنات أفكاري بل استعرته من صديق كان مبدعاً صغيراً، وأضحى اليوم مبدعا كبيراً، ردده ذات مرة ونحن جلوس في نادي السينما بروما في الربع الأول من السبعينات، نسمع فيه الشبان الصغار وهم يعربدون في أفق الحياة الأدبية الايطالية مطالبين بالافراج عن ابداعاتهم المسجونة في أدراج النخبة المهيمنة على الحياة الأدبية آنذاك.

كان هذا الصوت وغيره يطغى على أهم احداث الحركة الأدبية الايطالية انذاك، ويتهم القائمين عليها بالهيمنة المشوبة بالشعور بالذنب، لهذا الاهمال المتعمد من النخبة تجاه المبدعين الجدد.

وبالرغم من أن هذا الصهيل المتناغم لم يضع هدراً، الا أنه سجل عبر المسيرة الأدبية الايطالية لهذه الحقبة ان هؤلاء الشبان المبدعين، قد رسموا دروبهم بأيديهم دون أن يكون للنخبة شرف القول بأن «مبدعي اليوم قد خرجوا من تحت عباءتهم. شيء واحد يعترف به مبدعو هذه الحقبة، وما بعدها، وهو فضل صحافة الأقاليم ومنشوراتها التي عرّفت بهم لدى القارىء رغم أنف النخبة السلطوية».

واذا كان هؤلاء الشبان قد وجدوا متنفسا لهم عبر صحافة الأقاليم ومنشوراتها، واستطاعوا بذلك هدم صرح الهيمنة والوصاية على كتاباتهم، فان مبدعينا الشبان اليوم في الوطن العربي يعانون المعاناة نفسها، بل لا نبالغ اذا قلنا أشد منها وأكثر مرارة. فالنخبة المهيمنة تخرج علينا بين الحين والآخر وبأسلوب فيه من التعالي أكثر مما فيه من التواضع الذي يخدم قضية المبدع والابداع، بأقوال أبسطها «ان هؤلاء الشبان لم يصلوا الى مستوى الابداع» أو «ان معاناتهم لم تتبلور بالقدر الكافي لخدمة قضية الأدب»، أو كالبدعة التي روج لها مبدعونا الكبار في معرض الكتاب الدولي بالقاهرة عام ١٩٨٨، والذين اتفقوا فيما بينهم على «اعادة الأدباء الشبان الى فصول الدراسة» ليؤكدوا بذلك حقيقة واحدة أن هناك من يعاني منهم من حالة توقف ذهني. لا يستطيع فيه الابداع، ولا القدرة على استيعاب ابداع الفئة الشابة، بل وحتى مبادلتهم بالجزء اليسير من ذلك «الحب» الذي حظوا به من عمالقة أدبنا في أول مسيرتهم الأدبية، والتي وصفها يوسف ادريس في المناسبة نفسها لمعرض الكتاب «بأنه لو أعيد نشر الأعمال الأولى لكبار الأدباء فسنضحك كثيراً نظرا لرداءة المستوى»!

لو ان مبدعينا الكبار كانوا أكثر واقعية، وتخلوا عن نرجسيتهم، وأجروا مقارنة بين ما يقدمه هؤلاء الشبان الذين توصد الأبواب في وجوههم بكل السبل اليوم وبين ما قدموه في أول حياتهم الأدبية بالأمس، لوجدوا من دون شك أن ميزان الابداع مرجح كفة هؤلاء الشباب الذين لم تعط لهم الفرصة لإظهار ابداعاتهم المدفونة، بل ان هناك من قامت عليه حرب شعواء لا لشيء إلا لأنه يحمل في داخله مبدعاً يأنف من أن يجعل من العلاقات العامة المهورة بصفة التملق السبيل الى التألق، بل جعل من امكاناته المبدعة المتطورة الوسيلة لتجاوز هذا الأسلوب أو ذاك من القائمين على الحركة الأدبية في الوطن العربي، ولكن النتيجة كانت سلبية بالنسبة لهؤلاء، فبقي منهم المغمور مغموراً، وانسحب من الحياة الأدبية من أراد أن يحفظ ماء وجهه، وقد لا نستطيع حصر الأسماء المبدعة التي توارت من الأفق الادبي في الوطن العربي، ولكننا نستطيع القول ان ما تعانيه الساحة الأدبية اليوم من ركود ورتابة وشح في الخلق والابداع صنعته الاستاذية المتعالية لهذه النخبة التي ضربت حزام التعتيم على الشباب المبدع، معتقدة بأن ذلك سيخدم الحركة الأدبية، أو يحفظها من الشوائب التي ستعلق بها.

ويحضرني هنا ما كتب عن ذلك الناقد الكبير الذي كان في امكانه مساعدة جيل من الأدباء عند رئاسته لتحرير مجلة ثقافية ذائعة الصيت «توقفت عن الصدور الآن» حيث أبى إلا أن يختار أسهل الطرق ليوصد الأبواب في وجه كل ما هو شاب، وذلك بتجميع نتاجهم في أدراجه، لتغتني الأدراج، ولتفتقر الساحة الأدبية الى دماء جديدة نحن في أمس الحاجة اليها.

ولنترك هذا النوع من التعتيم على هؤلاء المبدعين الشباب، ولنتواصل بتعتيم آخر فيه من الاستخفاف بعقلية القارىء أكثر مما فيه من الشعور بالألم من هذا السلوك المتصدع للنخبة المهيمنة التي جعلت من حبها لذاتها الذريعة لاجهاض كل ولادة ترنو الى التفتح، فتدوسها خوفاً منها، وليس خوفاً على مستقبل الثقافة ومستوى الابداع في وطننا.

اذا لم يكن هذا هو السبب، فما الذي بمجلة كـ «المجلة» لتستفز مشاعر قرائها بنشرها ذات مرة قصيدة غاية في الجمال، الذي لا يجاريه إلا ذلك الاخراج على صفحتين تتصدرهما صورة الشاعر عبد الوهاب البياتي، ثم تخرج علينا في العدد الذي يليه، برسالة بعث بها الاستاذ البياتي من مدريد ينكر فيها أنه بعث بالقصيدة المنشورة، وأن القصيدة ليست من ابداعاته! وفي جانب آخر من الصفحة خرج علينا المشرف على القسم الثقافي بالمجلة الاستاذ بلند الحيدري بتوبيخ للعمل الشنيع الذي اقترفه المبدع «المتطفل» باقحامه اسم البياتي في ابداعاته «المتواضعة». ولا نستطيع وصف هذا التقريع من الأستاذ بلند للشاعر الشاب، الا بما يقوم به المدرس تجاه تلميذه الصغير!

ألم يكن من الأجدى لأستاذنا ان يأخذ بيد المبدع الشاب ما دام قد أعجب بالقصيدة ونشرها، أم اننا أمام لعبة الأسماء، والتي خلافها هو المتدني الذي لا يصل الى مستوى الابداع والتهليل له؟!!

المهم في الأمر ان التساؤلات قد تلاشت، وبقي ما بقي يرن في أعماق ذاكرة شاعر متطفل، وقارىء مستفز، ولكن في ذاكرتي بقي شيء واحد هو الكلمات التي عبر بها صديقي الأستاذ المساعد للأدب العربي بجامعة نابولي عندما علق بالقول، بعد اطلاعه على العددين من مجلة «المجلة» وضحكة استهزاء تغزو تقاطيع وجهه:

● «أنتم العرب اليوم تتعاملون مع الابداع بالمفهوم نفسه الذي تتعاملون به مع السياسة».

ثم استطرد القول: «لو ان هذا الشاعر أتى بهذا الشعر في بلدي لفتحت له الصحف صفحاتها على مصراعيها، ولكن في بلادكم وُبِّخَ كما يُوبخ التلميذ في الفصل الدراسي».

هل نبقى على اتفاق بأن واقعنا الأدبي اليوم ينحسب عليه قول الروائي نورمان ميلر في مقابلة له: «ليس هناك أدب ولا أدباء، بل هناك مافيات أدبية وشركات سوبرماركت أدب».

ترى أيهما أحق بالتصديق؟! □

انج بشعرك!

فرج العشة

■ يبدو ان لبنان قد وصل به الخراب «غير الضروري» الى حد يتحول فيه شاعر كأنسي الحاج من «لن» الى «كيف»، من مرشد باطني الى محلل سياسي، يعيد انتاج تراثه الماجن في صيغة شروحات انسانوية رثة تستعير تلذذ المسيح بصلبه، وحقد نيتشة لضعفه.

وإلا ما معنى هذه الخواطر عن لبنان؟

ثم، ما لبنان هذا؟

بلد كان يقع في الشرق الأوسط، فيه جبال وتفاح، وعرق، وحشيش فاخر، وملل تملّ اذا تكلمت عنه، وأحزاب أكثر من عدد السكان، وشعراء متبجحون، وعاهرات فاضلات وناشرون بنوا مجدهم على قاعدة المزواجة الوقحة بين الأبجدية والتجارة.

ـ أنا ابنك أيها الخير.

يقول الشر بلهجة العصيان.

ـ وأنا ايضا ابنك أيها الشر.

يجيبه الخير بصوت الأمل.

لبنان وهم كصوت فيروز

وجهها ايقونة مشروخة

ابتهال الدراويش في عينيها

بجعة تحتضر في حنجرتها

هكذا يرغب اللبناني في لبنان الواقع خارج الجغرافيا: في المخيلة، في الجيب.

*

يتحدث أنسي عن الصيغة المثلى للخير والشر، يمزجهما ويصهرهما معا.

أي خلق الذهب من معادن رديئة.

فالشر عنصر رديء، والخير أيضا. واعتقد أن الا له الذي يحمده أنسي أحيانا ويسخر منه أغلب الوقت ليس سوى عجلاتي.

كل ما هناك ان ثمة مكاناً خرباً يدور فيه القتل على طريقة أفلام الوسترن السباغيتي.

فوضى غير قابلة للتحليل الموضوعي على نحو أن لبنان يعاني من «مشكلات داخلية لبنانية ـ لبنانية كبيرة وحساسة، وأن النظام السياسي يحتاج الى تطوير بحيث يبدو أكثر مساواة وعدالة».

أية مساواة؟ أية عدالة؟ ثم مساواة من بمن؟ وعدالة من؟

هل يفترض أنسي الحاج حسن النية الى حد صار فيه يؤمن بامكانية عدالة على الأرض؟

هل ما اقتتنا عليه كمغذٍ للجموع صار علفاً للقطيع؟

هل انساق الى فكرة الوطن والاصلاح؟

*

لبنان لم يكن يوماً وطناً لأحد.

مرفأ.

صالة ترانزيت.

منه انطلقت هجرات البحارة الأوائل مزودين بأبجدية ومهارات تجارية حاذقة.

زرعوا في حواشي البحر المتوسط محطات تمون نزعتهم الى الكشف.

من هنا، هو ليس سوى عطر يحرض على الرحيل.

البقاء كرية خارج الاسطورة.

حيث يلوح البعد في المجاهل.

حيث حرف جبران مثله العليا في مجارير نيويورك.

حيث في السنغال يكرعون العرق ويشوون الذكريات ويحسمون من المخيلة ١٠٪.

*

يا صديقي أنسي:

انج بشعرك.

أنت اكثر ندرة من السلامي زمن تشاوسيسكو ◻

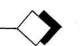
يعجبني... لا يعجبني

فاروق مواسي

■ نحتكم كثيراً في محاوراتنا الأدبية على الذوق، ويعتبره البعض تقديراً خلاصته: «يعجبني» أو «لا يعجبني»، بينما يعتبره البعض مسألة نسبية وذاتية. وفي رأيي أن الذوق يتأتّى بعد إدمان القراءة والتأمل والتفكير والمهارسة. فأنت لا تستطيع أن تحكم على جودة نسيج إلا بعد شرح جزئي لآلاف القطع تكتسب منها تجارب وخبرة ودراية تؤهلك للحكم. وإذا كان النسيج شيئاً ملموساً حسيّاً فكم يصعب الأمر على الأدب، ذلك الذي يعبّر عن عاطفة إنسانية متشابكة العلائق والأثر.

إن الذوق في أعرافنا السائدة وفي اللباس والطعام والمسكن يحتّم معرفة يكتسبها الإنسان تدريجياً، مضافة الى موهبة تستقبل المكتسب وتتفاعل فيه. والتعبير عن الذوق/ التذوق فيه تواصل بين الوعي واللغة، فإذا رأينا لوحة معينة وأردنا أن نبدي انطباعنا فلا بد لنا من استخدام معرفتنا للعلاقات الممكنة بين الأشياء والظواهر. وبسبب التعددية المتفاوتة للظواهر الحياتية، فإن اللغة ستكون متعددة متفاوتة تبعاً لذلك، وعندها ينعكس الواقع بكل صفاته، ويفهم هذا الواقع في صورته الفنية.

والذوق لدى الجمهور يصعب الحكم عليه، فتارة تحترمه وتارة تبكي عليه. تحترمه لأنه يكافىء عباقرته الذين انطلقوا منه وإليه. وتبكي عليه كما



آراء

بكت المخرجة التشيكية (فيرا شتولوفا) بعد عرض فيلمها «ضربة هنا وضربة هناك» في مهرجان القاهرة السينمائي الثالث عشر (نوفمبر ١٩٨٩)، فقد اشتكت لإدارة المهرجان من جرّاء تصفيق الجمهور للفيلم بعد انتهاء عرضه. وسبب حزنها أنه تم عرض الجزء الأخير من الفيلم قبل الجزء الأول، ولعدم ترتيب فصول الفيلم، جاءت نهايته في وسط الأحداث. ولم يلاحظ أحد من الجمهور هذا الخلط في تقديم الفيلم، فأخذت تبكي وتبكي.

وإذا عدنا من الجمهور الى الفرد، فذوق من ـ يا ترى ـ نجعله حكماً فيصلاً؟ ذوق (أ) وهو لا يكاد يقرأ عناوين الصحف؟ ذوق (ب) الأكاديمي الذي انتهت دراسته بحصوله على الشهادة وتعليقها على جدار غرفة الاستقبال؟ ذوق (جـ) المثقف ثقافة الإخوان المسلمين؟ ذوق (د) المتخبط في فلسفات أو متاهات؟ ذوق (س) الذي ركن الى معرفة قديمة لبعض أبيات من الشعر رددها مئات المرات في مناسبات مختلفة؟ ذوق (ص) الذي يدعي أنه يعرف قواعد اللغة ويتحدّى بها كل من ينطق العربية؟ ذوق من؟ ومأساة الشعر في الذوق مأساة.

الشعر عندنا ـ من دون سائر فنون الله ـ يدعي معرفته وملكيته الجميع: من يمتلك أوّليات فهمها ومن لا يمتلكها. بينما الرسم والنحت والتمثيل والموسيقى والخط و... فنون لا يجرؤ على التقرب من محرابها وحرمتها إلاّ من أوتي حظًا في معرفة أصولها.

أما الشعر ـ عندنا ـ فهو حمار للركوب، كما كان الرجز حمار الشعراء. فإذا قلت لأحدهم: أنت بعيد عن الشعر فكأنك شتمته، بينما يقبل منك متواضعاً كل مقولة تدل على بُعْده عن أي ميدان.

إذن يصعب تحديد الذوق في قضية يدّعيها الكثيرون، كما يصعب قبول الذوق ممن ليس له تخصص في المسألة التي يتناولها.

روي أن فناناً صنع تمثالاً، فكان في تقديره آية في الإبداع. قرر الفنّان أن يختبىء وراء ستار ليراقب ويستمع الى ملاحظات المارّة. توقف أحدهم معجباً، لكنه ما لبث أن امتعض من بنية الحذاء، خرج الفنان من مخبئه واستجلى حقيقة رأيه، وسأله عن صنعته، فأجابه الرجل أنه إسكاف. فسرعان ما عمل الفنان بنصيحة الرجل، وأجرى على التمثال تغييراً ما. وبعد هنيهة مرّ الإسكاف ثانية من المكان نفسه، وعلق قائلاً: لو كانت قبّعته كيت وكيت. خرج الفنان اليه ثانية، ولكنه قال له هذه المرة: «ليس لك شأن في هذا، امض بسبيلك».

الذوق إذن يحتاج الى معرفة، وإذا كان الصّوفيون يقولون: «من ذاق عَرَف» فانني أقول: «من عرف ذاق».

وهناك عنصر آخر يضاف الى المعرفة هو الأمانة (الذاتية). وذلك في معرفة الإنسان موقعه من المعرفة، والتعبير عنها بإخلاص. وحتى أبرهن على ذلك آتي بلوحة لفان غوخ مثلاً، وأطلب من بعض الأصدقاء أن يتحدثوا عنها. يأخذ كل واحد في التعبير عن نفسه من خلال زاوية الرؤية. إلى هنا هذا حق. ولكن، يأتي إلينا رسام خبير بالخطوط والألوان والظلال، يبدأ في التحليل والتقويم والتقدير، عندها يحسّ من يملك الأمانة الذاتية بعدم أهليته للحكم، فينسحب بكرامة بينما يواصل المكابر في عشوائية ورصف عبارات وادّعاء.

أرأيتم كيف أن المعرفة هي الأساس والنبراس. والمعرفة الأدبية تتأتّى كما قلت ـ بإدمان القراءة والتأمل في ما يقرأ. وأضيف الآن: إن القراءة يجب أن تكون موجَّهة، يوجِّهها نقّاد ومعلمون تحلّوا بذائقة سليمة لا سقيمة، فَغَذّوا أنفسهم باستمرار من منابع الفكر الإنساني النّيّر، مما يخدم الإنسان أيًا كان على الصعيدين المعيشي والجمالي. وعلى ذكر هذين الصعيدين وأهميتهما تحضرني حكاية قصيرة يابانية، خلاصتها أن جوعاً ألمّ بقرية يابانية، وكان مع فتى ينٌّ واحد. ذهب الفتى واشترى بنصف اليَنّ خبزاً وبالنصف الآخر ورداً.

فلنكف إذن عن القول العابر «يعجبني» و«لا يعجبني»، ولنأخذ المسألة الذوقية حَدًّا نحتاج فيه الى المعرفة. وحسناً نفعل أن نعرف مقدار أهليتنا للخوض في بحر أي موضوع. ورحم الله من عرف حدّه فوقف عنده. □

العلمانية خشبة الخلاص

هنري زغيب

«الاتجاهات العلمانية في العالم العربي»
بحث سوسيولوجي
الدكتور عبد الله نعمان
«دار نعمان للثقافة» (بيروت) ـ ١٩٩٠

■ في عالم عربي يرزح تحت سلطة لم تقرر، بعدُ، ما الديني فيها وما الدنيوي،

في عالم عربي لا يكاد ينام على شبح أوتوقراطية، حتى يصحو على شبح ثيوقراطية،

في عالم عربي تتحكم بأكثر أنظمته هواية إثارة الغرائز لا دراية إفاقة العقل، تبرز حاجة الدعوة الى العلمانية أكثر إلحاحاً من أكثر ما يجري، حتى تتخذ فيه كلمات «الحرية» و«الديمقراطية» و«الكرامة» معناها الإنساني المطلق، فلا تبقى كلمات مجانية معلوكة في أفواه السياسيين البانين أنظمتهم على الديماغوجيا والركون الى جهل الشعب وسوقه قطعاناً غبية كما كانت تساق الإبل أيام المرحوم تأبط شراً.

لماذا العلمانية؟

لأنها الوحيدة التي تحفظ للسياسة هيبتها ولا تلغي الدين، وتحفظ للدين هالته ولا تخلط فيه السياسة فتفسدها وتفسده.

في هذا السياق، قامت النداءات وتقوم، في هذا العالم العربي المصرّ، في صحاراه الجغرافية والديموغرافية والبشرية، على تقليد النعامة.

أحدث هذه النداءات: البحث السوسيولوجي المعمّق الذي صدر قبل أسابيع في كتاب بالعربية للمستشار الثقافي اللبناني في باريس الدكتور عبد الله نعمان.

*

الكتاب من ٢٢٤ صفحة قطعاً وسطاً، ويحوي ١٤ فصلاً يتصدرها استهلال، ويختمها ـ كما يقضي النظام الأكاديمي الرصين ـ ثبت بالمراجع وفهرس للأعلام.

وليست صدفة أن يصدّر المؤلف استهلاله بقول أحمد أمين: «لا تجزع من مخالفة أيّ رأي، ولو اعتنقه الناس أجمعون». لذلك يؤمن بأن «العلمانية هي خشبة الخلاص الوحيدة لمجتمعنا العربي التعس» وبأن العلمانية «تعزز حرية المعتقد وحرية التصرف وحرية التعبير التي تقرها شرعة حقوق الإنسان».

ومع أن بعض السائد لفظ العلمانية بكسر العين كما يرد في أبحاث عديدة (منها الذي صدر في «الناقد» ـ العدد ٢٠ ص ٤٤ ـ ٤٧) فإن عبد الله نعمان يوردها في كل الكتاب بالعين المفتوحة، وله تبريراته ومراجعه العديدة التي أثبتها في الفصل الأول «في تعريف العلمانية» معيداً ظهورها مرة أولى عام ١٨٧٠ في «محيط المحيط». وهو يثبت، بين شواهد كثيرة، قول ارنست رينان: «العلمانية هي وقوف الدولة محايدة حيال جميع الديانات»، انطلاقاً من دعوة العلمانية، فلسفياً، الى الفصل بين المجتمع المدني والمجتمع الديني، كما حدد السياسي الفرنسي أدولف كريميو: «المعلم في المدرسة، والراهب في الكنيسة». ويوضح المؤلف منذ البدء أن العلمانية ليست محاربة الدين، كما فعلت الماركسية. بل محاربة مداخلات رجال الدين في شؤون الدولة، وهي في النهاية دعوة تحرر ومساواة بين فئات الشعب الواحد وطوائفه ونزعاته، وهي في الحقيقة تستقي أساسها من الديانات السماوية. فاليهودية والمسيحية والإسلام مشبعة منذ نشأتها بذهنية المساواة والعدالة... ومن هنا أن العلمانية هي الحياد التام تجاه الأديان، فهي ليست ضدها وليست معها. لذا، فالعدائية للدين ليست من العلمانية في شيء، بل هي ضد قيم العلمانية.

في عالم عربي تتحكم بأكثر أنظمته هواية اثارة الغرائز، تبرز حاجة الدعوة الى العمانية

وفي هذا السياق يلاحظ المؤلف تفاوتاً في تطبيق القانون المدني بين الدول العربية. فقسم منها يرفضه ويطبق الفقه الإسلامي (كالسعودية واليمن ودول الخليج)، وقسم ثان يطبقه تطبيقاً كاملاً (كالمغرب وتونس والجزائر ولبنان وسوريا ومصر)، وقسم ثالث أخير يجمع بين القانون المدني والفقه الإسلامي (كالعراق والأردن).

ويعيد المؤلف «جذور العلمانية عند العرب» (الفصل ٢) إلى أن الحكمة عند العرب في العصور الأولى للميلاد كانت «العمل بمقتضى العقل، فلما جاء الإسلام لم يخالف الطبيعة البشرية في اتباع الحكمة والنظر العقلي». ومن هنا قول رسول الله: «وهل ينفع القرآن إلا بالعلم»؟. لذا يلفت المؤلف إلى أن العلمانية ليست مفهوماً غربياً، وإن هي نشأت وتطورت خصوصاً في الغرب، «فنحن نجد بذورها متأصلة في التربية العربية، من ابن المقفع الى المعري، ومن الحلاج إلى ابن الفارض، مروراً بالقرامطة والمعتزلة والمتصوفين وابن عربي، وانتهاءً بابن رشد وابن خلدون».

وبعد تعداده مراحل العلمانية الأولى عند العرب، ينتقل نعمان الى «العلمانية في العصر الحديث» (الفصل ٣) معتبراً أن «الاحتكاك المباشر الأول بين الفكر العربي والحضارة الغربية حدث في أثناء الحملة الفرنسية على مصر، التي حقنت الحركة الثقافية بدم




كتب

جديد، بعدما بلاد الشرق لم تكن تعرف وقتئذ من العلماء إلا علماء الدين». وعندها نشأت بين المثقفين العرب خلال القرن التاسع عشر ثلاث نزعات أساسية حملتها ثلاث مجموعات فكرية: المحافظون والمصلحون والعلمانيون.

وإذ يعنى المؤلف بالمجموعة الأخيرة، في صلب موضوع كتابه، ركز على رواد النهضة الذين استمدوا من المبادىء الفكرية الغربية أصولاً لمجابهة قضايا المشرق وواقعه، فنشروا مبادىء الثورة الفرنسية وأشادوا بالحرية والإخاء والمساواة، وقام جيل من المتمردين يندِّدون ويطالبون بتبديل الواقع السياسي والاجتماعي والديني، فصحا الشرق بعد طول رقاد. وعندها لم يعد مفاجئاً من الشيخ علي عبد الرازق الأزهري (وهو ابن شيخ أزهري وشقيق شيخ أزهري) أن يقول: «الخلافة ليست في شيء من الخطط الدينية... ولا شيء في الدين يمنع المسلمين من أن يهدموا ذلك النظام العتيق الذي ذلوا به واستكانوا اليه» (من كتابه «الإسلام وأصول الحكم» - القاهرة ١٩٢٥).

وبهذه الانتفاضة، كان للتوجه العلماني أن يكمل الوعي الثقافي في المشرق العربي، ويعين على توليد «تصور جديد للمجتمع يكون موازياً ومواكباً للطراز الذي بلغته الأمم المتقدمة». سوى أن الخصام السياسي مع الغرب «حجب عن المسلمين الفهم الهادىء لحقائق هذا الغرب وحضارته الجديدة».

ومع ذلك قامت المحاولات في الدساتير العربية لإدخال المفهوم العلماني توازياً على الأقل مع الموروث الثيوقراطي. وليس أدل على هذه المحاولات من قول محمد أحمد خلف الله: «إن الاسلام ينكر أن تكون هناك سلطة دينية لها حق التشريع الديني أو الحكم نيابة عن الله، الأمر الذي يشير إلى أن القرآن الكريم يقف الى جانب العلمانية، أو على أحسن الافتراضات لا يقف ضدها». ويشير المؤلف إلى أن عدداً من المفكرين العرب، وفي طليعتهم ميشيل عفلق، مؤسس حزب «البعث» العربي والداعي إلى الوحدة

المنفى.. ضريبة العلمانيين الأحرار في الوطن العربي وضريبة الكاتب والمفكر والمبدع

العربية عن طريق الاشتراكية، «اعتبر الديانات السماوية، وفي طليعتها الإسلام، روافد مهمة للتراث العربي المتنوع والموغل في القدم، وشدد على اعتبار العاملين الثقافي واللغوي مدخلاً أساسياً لتكوين القومية العربية التي لا بد لها أن تكون علمانية تفصل الدين عن الدولة».

ولا ينكر المؤلف ما كان للشرق العربي، عند بداية تفتحه العلماني، من صدمة سلبية ولدتها في «الإرساليات التبشيرية والتعليمية المتنوعة التي أسهمت في تغذية التناقضات الثانوية المترسبة في المجتمع العربي وتحويلها الى تناقضات أساسية ساعدت على تفتيت المجتمع الواحد وتقزيمه وشرذمته». وهذا ما جعل الأنظمة الديمقراطية في المشرق تقوم في سياق موجة غربية، ولم تكن إجمالاً وليدة معاناة تطورية تنامت وتفاعلت من داخل المجتمع العربي.

سوى أن الدساتير العربية عموماً تشير «إلى الإسلام كمصدر أساسي للتشريع، بما في ذلك الدول التي تدين بالاشتراكية وتدعو الى التقدمية. وإذا كان دين الدولة الإسلام، فالدولة في نظر بعض رجال القانون ليست ملزمة بتطبيق الشريعة الإسلامية» ومن هنا قول شبلي العيسمي: «ان النصوص ذات الطابع الديني، التي أضيفت الى دساتير الدول العربية ولا سيما في العقدين الأخيرين، إنما كانت استجابة لضغوط التيارات التي قويت بسبب فشل الأنظمة التي تبنت شعارات القومية والاشتراكية والتقدمية، ولا سيما بعد نكسة الوحدة بين سوريا ومصر (١٩٦١) وبعد هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ وما أعقبها من نكسات، وكذلك بسبب انتشار الأزمات الاجتماعية والاقتصادية الخانقة وغياب الديمقراطية وامتهان حقوق الإنسان العربي».

ومن الدساتير العربية الى التجارب السياسية، يعتبر المؤلف أن «لا تناقض بين الدين والثقافة القومية»، ويستشهد بقيام شعار «الدين لله والوطن للجميع» في سوريا الثلاثينات، وباضطرار المسؤولين السياسيين أحياناً إلى إخماد الفتن بالقمع الدموي.

وعمد المؤلف الى إثبات «مشروع الميثاق العربي لحقوق الإنسان» في الفصل الخامس من الكتاب.

وكان طبيعياً بعد الكلام على التجربة السياسية أن يتكلم على التجارب الحزبية التي تطرقت إلى العلمانية لجهة اعتمادها أو تكييفها في العالم العربي، فذكر الحزب القومي العربي (١٩٠٤) والحزب السوري القومي الاجتماعي (١٩٣٢) والحزب التقدمي الاشتراكي اللبناني (١٩٤٩) والأحزاب الشيوعية العربية في الثلاثينات، ثم توقف عند الأتاتوركية في تركيا والبورقيبية في تونس.

وفي بحثه عن العلمانية في الأحوال الشخصية التي اقتضى تنظيمها في المشرق العربي مع بداية القرن العشرين رأى فيها «مبادرات تشريعية عديدة هدفت الى توضيح أوضاع الطوائف حيال الدولة سعياً الى تأمين علمانية القانون وتوحيده».

وعقد المؤلف فصلاً كاملاً (الثامن) عن العلمانية في التجربة اللبنانية، ممهداً له بقول للعلامة الشيخ عبد الله العلايلي: «نحن مدعوون إلى إلغاء الطائفية لا بحكم الوطنية فقط، بل بحكم الإنسانية أيضاً. وكل تلكؤ معناه خسران الوطنية والإنسانية جميعاً».

ويرى المؤلف أن «الدستور اللبناني مثالي، وهو ينص على دولة علمانية صريحة. والعلة ليست في الدستور وإنما في تطبيقه... ذلك أن الممارسة لأحكام الدستور اللبناني جعلت الواقع مختلفاً عن النص في كثير من الحالات». وما زال الوضع في لبنان «مضحكاً ومأساوياً» بدليل أن القانون اللبناني، مثلاً، لا يعترف بالزواج المدني في بيروت، ويعترف به وبمفاعيله اذا تم عقده في أي مكان آخر في الدنيا. فاللبناني الذي يتزوج مدنياً في الخارج (غالباً في قبرص أو تركيا لقربهما) من لبنانية أو أجنبية، يعامله القانون اللبناني معاملة اللبناني الذي يتزوج أمام المؤسسات الدينية اللبنانية».

وهنا يستشهد المؤلف بقولين لرجلي دين لبنانيين، الأول الشيخ محمد مهدي شمس الدين: «نريد دولة بلا دين»، والآخر للبطريرك انطونيوس خريش: «العلمانية، دينياً، ليست مقبولة فحسب، بل هي تؤدي خدمة للدين إذ تحرره من السياسة».

وليس أبلغ ما في الكتاب من قول المؤلف في هذا الصدد حول التجربة اللبنانية: «تحاورنا بالسلاح فكانت النتيجة خمسة عشر عاماً من آلاف القتلى والجرحى، وتحاورنا بالاعتماد على الجيران فكانت النتيجة أن الجيران تحالفوا علينا وفرقونا وشتتونا وقزمونا، وتحاورنا بالتقوقع الطائفي فكانت النتيجة

تغليب فريق وتهميش فريق وإذلال فريق، والجميع يطالبون بالمساواة والعدالة والديمقراطية والطمأنينة. فهل يجوز، بعد كل الذي حصل، أن تبقى طائفة اللاطائفيين أضعف الطوائف على الإطلاق»؟

ومن لوافت الكتاب مجموعة الفصل العاشر الذي جمع فيه عبد الله نعمان عدداً من الأحداث والأخبار والحوادث التي تدل على «الغباء والجهل والتقوقع والتزمّت والتعصب المقيت» في العالم العربي، منها أن جازة نوبل تمنح لأول مرة لعربي، «فيكتشف المثقفون في العالم بأن إحدى روائعه «أولاد حارتنا» ممنوعة في معظم العالم العربي، لأنه يتعرض فيها تعرضاً عابراً للمسائل الدينية» (ص ١٢٧)، ومنها أن مجموعة من السلفيين خلال ندوة فكرية عقدت في صنعاء (١١ - ١٤ حزيران ١٩٨٨) طالبوا في مساجد العاصمة وشوارعها «بمحاكمة علنية للشاعر نزار قباني بتهمة أنه يسخط الذات الإلهية ويستخف بالله». ومنها: «تعلن في إحدى الدول العربية حرب ضروس، لا على الجهل والتخلف والتسلط، بل على أدباء الحداثة فيعدّ السلفيون لوائح سوداء تصنف الأدباء طبقات، ويكفّرون معظمهم على اختلاف مدارسهم وتعددها» (عن «الناقد» عددها الأول - تموز ١٩٨٨).

ومن أقسى وأهم ما في الكتاب، الفصلان الحادي عشر («السلفية الجديدة») والثاني عشر («تغريب أم حداثة؟»). منها قول المؤلف: «ان تطور المجتمع العربي نحو قيام دولة علمانية حديثة ما زال يواجه ضغوطا وهجمات عنيفة من دعاة التيار السلفي الديني الذي ما زال يحظى بالدعم في صفوف الطبقات الشعبية التقليدية التي تستسلم في شقائها الى الله بحكم كونه المرجع الأخير» (ص ١٤٠). ومنها قوله: «إن المثقف العربي يعيش في مجتمع متخلف، يتكون من ٥٪ يقرأون وينشغلون بالشأن العام، و٩٥٪ تطحنهم الحياة نهاراً، ويطحنهم المذياع والتلفاز والتناسل ليلاً» (ص ١٤٥). وليس على المفكر العربي في هذا المجتمع المعاق إلا أن «يختار بين أمرين: التحايل مع الدين، أو التحايل عليه. أما إذا اختار مساراً آخر فسوف يعيش مهمَّشاً مع القلة القليلة كطائر يغرد في غير سربه» (ص ١٤٦).

ويختم المؤلف فصله بسرد حادثة توفيق الحكيم إذ ناجى ربه في مقال («الأهرام» - ١٩٨٧/٣/١) فقامت قيامة رجال الأزهر عليه ناكرين عليه «التحدث مباشرة مع الله بدون وسيط». (تفاصيل الحادثة رواها الحكيم الى طلال حيدر في حديث لـ «النهار العربي والدولي» - عدد ٢ أيار ١٩٨٣ - ص ٩٢ الى ٩٤).

وقبل أن ينهي عبد الله نعمان بالفصل الرابع عشر ذاكراً ١٨٦ شخصاً من «الرواد الطليعيين» ترتيباً أبجدياً بيوغرافياً، يختم فصله الثالث عشر بملاحظات وتعليقات، يوجزها قوله: «ليس أمام المفكر العربي غير ثلاثة خيارات: أن يكون سجين السلطة الحاكمة، أو يكون أديب السجن، أو يكون أديب الصمت الجبان، وإذا تفلّت أحدهم من السجون الثلاثة، فله أن يحاول في المنفى أن يكون ضمير مفكري بلاده المكمومين».

المنفى؟ معه حق. أليست هذه ضريبة العلمانيين الأحرار في الوطن العربي، ضريبة القارىء والكاتب والمفكر والمبدع؟

وأليس من أجل هذه الضريبة تصدر «الناقد» في لندن على رغم شساعة هذا العالم العربي الممتد - كما يقول نزار قباني - «من البشاعة إلى البشاعة»؟ □

الدخول الى الكهف

مصطفى بيومي
ناقد من مصر

«أطفال بلا دموع»
رواية
علاء الديب
روايات الهلال . القاهرة ١٩٨٩

■ الدكتور منير عبد الحميد في «أطفال بلا دموع» بطل من زماننا. ولأنه بطل من زماننا، فإن بطولته من ذلك النوع التعيس الحزين المريض الذي يعكس واقعاً مريضاً تغلفه التعاسة وتعشش فيه الأحزان.

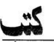
كان واحداً من الناس العاديين، يماثل ملايين الناس الذين يولدون في القرى حيث الأسطورة والآفاق الفسيحة، وينزحون إلى المدن حيث يطلبون العلم ويعرفون الحب الفاشل والواقع الخشن والأحلام المجهضة، ويعيشون ليصارعوا الحياة وتصارعهم.

منير عبد الحميد واحد من هؤلاء الملايين العاديين في زمن عادي، لا يتميز إلا بثقافته وكتاباته وعمله في الجامعة: من القرية جاء مثل غيره، وفي المدينة عانى وتعذب وأحب وصادق مثل غيره. ظل عادياً حتى جاء الزمن الذي تغيرت فيه النغمات وتبدلت الأغاني والشعارات وبدأ الوطن رحلة السقوط بعد أن ترهلت الثياب التي كنا صنعناها من أحلام عبد الناصر التي صنع كل منا لنفسه منها ثياباً[1].

بدأت رحلة السقوط وبدأ طابور النمل يزحف خارجاً من مصر: طوابير النمل تفر خارجة بعد أن نكشت أعشاشها، وتصارعت بما فيه الكفاية على الفتات[2].

سافر منير عبد الحميد مثل الذين سافروا: «لم يكن في صدري متسع لهموم البلد التي اشتعلت كالحريق، فقد كان فقري وإحباطي يخنقاني، وأسلاك المصيدة التي وقعتُ فيها تدمي خياشيمي»... سافر ضائقاً بكلمات عبد الله الجمال الذي يردد على مسامعه ما كان يتردد عن أن الخروج من الوطن تخلٍّ وخيانة، وأن الدور الحقيقي هنا. وأن الوقت ما زال مبكراً لبيع النفس والأفكار مقابل بعض الدولارات.

سافر منير عبد الحميد بعد أن دخل المطهر الأخير: «وأنا أنتظر الختم الأخير على الورقة الأخيرة أصابتني حمى عنيفة، وارتفعت درجة حرارتي، فأجلت سفري لأيام ثلاثة، أمضيتها



في هلوسة»(٣). وبتلك الهلوسة انفصمت العلاقة بالوطن «الأول» وبدأت رحلة المعاناة في الوطن «الثاني».

ما هو الوطن الثاني؟ ليست بلاداً، لا أعرف إن كانت لهم أغانٍ غير تلك التي تصرخ بها أجهزة التسجيل. كانت لهم أغانٍ بالقطع، بالضرورة. بلاد درست، وطمستها الرمال والنقود والنفط، رصفوا فوق بلادهم طرقاً طويلة وكباري وعنجهية فارغة، هل هناك حواري وأزقة وكفور، وفلاح على رأس غيط، وعامل متحمس أخرق، وعذراء على ترعة، وشمس في رأس غابة نخيل، وشهداء، وكنائس، ووطن يبكي(٤).

تخلى منير عبد الحميد عن وطنه «الأول» والوحيد، ولم يجد وطناً «ثانياً». ولأنه بلا وطن فقد «صرت وطن نفسي»(٥)!

وفي «اللاوطن» حيث يصير المرء وطن نفسه، بدأ العمل في صف طويل من العبيد المقيدين من رقابهم وأرجلهم، محكوم عليهم في جرائم لم يرتكبوها، لا يحق لهم أن ينظروا حولهم، جرائمهم في قلوبهم، علقت على صدورهم أوراق، هي الهوية، وختم كختم اللحم الخارج من المذبح أو الداخل إليه(٦).

يتغير الوطن فيتغير العمل ويتغير كل شيء. ولأن العمل هو الكتابة، فإن أسلوب الكتابة يتغير ويتبدل ويتحول إلى كلام فخم المظهر، ليس فيه فكر عميق، أو اقتراح بالتفكير. صارت كتابة المقالات «حرفة مستقلة» تبدو عند قارئها «هناك» كأنها فتح جديد أو إضافة، بينما هي في حقيقتها - كما يرى كاتبها - كلام ممضوغ رش على وجهه بعض السكر(٧). وهكذا ينتهي الحال بمن كان أحمد أمين موضوع رسالته للدكتوراه: لو أنه كان حياً لرماني بالحجارة كأنني امرأة زانية(٨).

إننا نعيش في زمن السفر الجماعي الذي يشبه الطرد، ولذلك فإن السفر ليس بطولة ولا يخلق بطلاً. لكن منير عبد الحميد مهيأ للبطولة لأنه مثقف يحمل إرثاً أسطورياً بشكل حياته. تحققت البطولة متمثلة في أزمة وجودية طاحنة تفضي إلى التمزق وسلب الوجود.

من ملامح الأزمة التي يعيشها الدكتور منير وتشكل بطولته أنه يعيش بلا جذور، يحمل زمنه الخاص، يحاول النظر الى الآخرين بلا مبالاة، ويشعر بالسدود التي تفصله عنهم. ولذلك فإنه ينقسم على نفسه، ويفقد توافقه مع نفسه وانسجامه مع ذاته ومع الآخرين ومع العالم كله.

إن الأشياء - في عيني منير عبد الحميد - متماسكة في «فوضاها الخاصة» يحرسها ملاك الفقر، وشيطان اللذة، ورب المال والسلطان. ولأنها فوضى متماسكة في إطار من التناقض فإنه يحمد الله على أنه لم تعد له جذور هنا، ولا هناك(٩).

ولأنه بلا جذور، في عالم بلا معنى، فإنه يعيش خارج الزمن وخارج المكان أيضاً(١٠)، يعيش محاولاً أن يكون بلا انتماء ولا مبالياً بالآخرين: وراء هذه النوافذ والأبواب المغلقة كتلة حمقاء من البشر لا تعنيني. ولو كان منير عبد الحميد صادقاً ومخلصاً في لامبالاته لفقد بطولته. إن أزمته الحقيقية وبطولته في تمزقه بين أن «يكون مع الآخرين» أو لا يكون إلا مع نفسه فقط. إنه لا يستطيع أن يحقق الانفصال الكامل مع الواقع ومع الآخرين بقدر عجزه عن تحقيق الاتصال والتواصل. إن استياءه دليل انتماء مكبوت، وغضبه تعبير عن رغبة مجهضة في التعبير عن تفاعله مع «الواقع المستباح»:

«ليست نقودي هي التي تفصلني عنكم، ولكنه استياء... وقرف منكم، ومن حالكم وجهلكم، وقلة حيلتكم، وهوانكم على الناس، وهوانكم على أنفسكم. أصاحب الآن من هم أحسن منكم: الموت، والجنس والجنون، والسندات، والحصص، والأسهم، والشقق والأرض، والودائع المغلقة، حقائق الأرقام، وأرقام الحقائق نقودي: الجن القابع في قمقم أخرجه وأدخله، أضاجع به واقعكم المستباح».

تمزق منير عبد الحميد بين أن يكون مع الآخرين أو لا يكون، تمزق إلى درجة الانقسام فلم يعد شخصاً واحداً(١٢). إنه راغب في الانتماء وعاجز عنه، محب للناس وكاره لهم، قوته في وحدته وفي تلك المسافة المستحيلة أيضاً. إنه زائد عن الحاجة، وجوده كعدمه، تنطبق عليه كلماته التي يصف بها صديقه يحيى الكيال: هو الآخر - مثل كل الناس - زائد عن الحاجة(١٣).

لا مهرب من هذه الأمراض المتراكمة في العقل والروح والجسد

تنعكس الأزمة الوجودية لبطل هذا الزمان على حياته الخاصة الضيقة مع زوجته الدكتورة سناء فرج وأولاده منها. منذ البدء كان الزواج خاضعاً للحساب الدقيق، مجرد مشروع. ولأن كل مشروع - مهما كانت دقة حساباته - معرض للفشل والنجاح، فقد فشل مشروع الزواج وانتهى في أقسام البوليس وبخبر نشرته جريدة صباحية في صفحة الحوادث عن دكتورة تتهم زوجها الأستاذ الجامعي بتهديدها بتشويه وجهها وخطف أولادها الاثنين منه(١٤).

إن منير عبد الحميد لا يدين زوجته بقدر ما يدين نفسه. إنها أكثر تحرراً وبساطة، وتملك شجاعة رفض ما لا يروق لها حتى الحجاب الذي يرتديه الجميع لأسباب مختلفة. إنها ترفض تغيير جلدها حتى لو كان الثمن مال قارون(١٥)، وتتحدث عن الحرية والعقيدة وروح الدين. وتنهي إعارتها مفضلة العودة إلى مصر. ما تفعله وتقوله هو «العادي» في الزمن «العادي» القديم الذي لم يعد موجوداً، الزمن الذي كان يعتبر النقود وسيلة لا غاية. يريد منير أن يدينها فيدين عصراً وقيماً ينتمي إليهما ويدافع عنهما، ويحاول أن يدفع عن نفسه صفة البخل فيتورط في إدانة نفسه وإدانة القيم الجديدة التي تضفي على المال قدسية وتحوله الى قيمة مطلقة معبودة: «لم يكن هذا بخلاً. ولكنها كانت علاقة غريبة جديدة أدمنتها مع تلك النقود. لم تكن سبيلاً لتحقيق أشياء صغيرة تؤكل وتشرب وتلقى في المجاري. كانت النقود بالنسبة لي روحاً جديدة، ودماء تجري محل الدماء التي فسدت وجفت، وحولت الدنيا الى خرم إبرة ضيق»(١٦).

ويهبط المرض على منير عبد الحميد ليكتمل ثالوث الحصار حوله: أزمة وجودية طاحنة، وأزمة عائلية حياتية، وأزمة مرضية تتمثل في الأزمة القلبية التي يقول الدكتور «هناك» إنها ستأتي كثيراً، تعلّم أن تعيش معها، استحلب هذه الحبة عند الضرورة، ضع العلبة في جيبك، وفي مكتبك وإلى جوار الفراش»(١٧).

ما المهرب من هذه الأمراض المتراكمة في العقل والروح والجسد؟! يبدو أنه لا مهرب. إن منير يبحث عن الخلاص في المرأة والجنس «أم عصام» من ناحية، وبثرثرات الطب النفسي وجلساته من ناحية أخرى. إن أم عصام والطبيب النفسي هما «أهم ما بقي لي هنا»(١٨)، ولكن هذه الأهمية الموهومة لا تفضي إلى شيء.



إلى أم عصام ـ في الاسكندرية ـ يرحل الدكتور منير مراهناً على أنها ستحل «أزمة وجودي»[١٩]. أم عصام تقدم جسدها ولا تعرف النقاش، ولا تحب تقليب الكلمات الميتة، ولا تعرف لوي أعناق المعاني أو الطعن بالكلمات. تنسيه تردده ولامبالاته، لا تلامس القروح، ولا تشدها النقاط المعتمة[٢٠]. إنها قد تضحكه وتقترب به من نسيان الرعب والخواء، ولكنها لا تقدم علاجاً ولا تحل أزمة وجوده. الجنس ليس مهرباً، فبعد الجنس تهجم فكرة الارتخاء والعجز الجنسي[٢١]. ولذلك، فإنه لا يطيق علاجها أكثر من أيام قليلة ثم يغادرها تاركاً الثمن النقدي في مكان نصف ظاهر، ثمن مناسب فهو أجر العمل «هناك» لمدة أسبوع[٢٢].

والعلاج النفسي محكوم عليه بالفشل منذ البدء. إن الدكتور منير يعرف تلك البضاعة المغشوشة التي يتاجر فيها الطبيب النفسي، ويعرف الكلام الفخاري الأجوف الذي يدق عليه بأصابعه ولسانه، فيخرج أصواتاً لها وقع مخدر كسيجارة حشيش في الصباح[٢٣]. إن الطبيب النفسي لا يملك العلاج لمنير أو لغيره لأنه يحصر علاجه الموهوم في الذات متناسياً الإطار الاجتماعي الواسع الذي أفرز الهمّ والمرض النفسي: عندما كنا نتحدث عن زواجي أو طلاقي، أو أجد رغبة في الحديث عن الأولاد. كنت أشعر به وكأنه يريد أن يغير الموضوع، كأنه يقول إن هذه مشاكل اجتماعية خارجة عن دائرة اختصاصه، وإن عليَّ أن أحل هذه المشاكل بنفسي في إطار المبادىء العامة التي يحدثني عنها[٢٤].

وهكذا تكتمل دائرة الحصار بلا مهرب. عشر سنوات من الإعارة وتراكم الأموال وتزايد الهموم. وخلال هذه السنوات يتغير كل شيء إلى الأسوأ. إن الخواء الذي يستشعره البطل ليس تعبيراً عن المستقبل الغائم والحاضر البائس فحسب، بل إنه تعبير عن ضياع الماضي أيضاً. كل ما هو جميل في الزمن القديم قد تلاشى وتبخر وتحول إلى أنقاض وأطلال.

ثمة منظر يأتي وحده وينصرف وحده، منظر يشكل وجدان البطل طوال العمر:

(كوبري عتيق من حديد وخشب، في آخر رصيف المحطة من الناحية القبلية، ذرات غبار متصاعدة، ظلال شجرة عجوز تقاوم ضوء النهار المنكسر، أربعون عاماً يأتي المكان إلى رأسي غامضاً حارقاً لا يكتمل، للمحطة جانبان: ناحية مهجورة، والأخرى مطروقة، فيها شباك التذاكر، ومظلة للانتظار، ودكة خشبية خضراء... وبلاط ملون قديم، قضبان صدئة مكومة، وفلنكات متآكلة، معبد مهجور لقبائل منقرضة)[٢٥].

ماذا تبقى من هذا العالم الأليف القديم؟! لم يعد لـ «كفر شوق» وجود إلا في خيالي[٢٦]. لقد تغيرت القرية وتبدلت وتشوهت واختلطت صورتها القديمة مع واقعها الجديد لتشكل شيئاً جديداً بالنسبة لخيال الدكتور منير عبد الحميد:

عذبتني لسنوات زيارتي لـ «كفر شوق» وللبيت القديم، حتى كففت عن الزيارة، واكتفيت بتتبع الصور والأخبار. أشاهد بعيون من يحكي لي، بيوت الطوب تحاصر بيتنا وتمتد أمامه، أرى تاريخ بيتي تغطيه الحشائش والإهمال. تتساقط من على جوانبه الأحجار، لا تستطيع نقودي أو وسائلي أن تصل إليه، تقطع كل ما بيني وبينه ولم يعد بالنسبة لي سوى حلم أو خيال[٢٧].

تغيرت القرية وتبدل أهلها وذهب الماضي وتحقق الانقطاع. البيت القديم دمرته مشاحنات، وبغضاء، وأطماع لا سبيل الى تحقيقها. كلهم يتصارعون على البيت القديم الذي يكاد ينهار فوق رأس الرجل العجوز الذي كاد بصره أن يكف[٢٨].

الخيال وحده هو الباقي. لم يعد من هذا الخيال شيء في الواقع. تبخرت القرية والمحطة، وتبدد وحوصر البيت والأهل، وضاع بصر الأب فلن يراني[٢٩].

وهذه دار العلوم مكانها حديقة مغلقة... وأكشاك معدنية ملونة. وحديقة مخططة مرسومة، حلت مكان «القلب»، مكان المباني الخشبية الشامخة المنقوشة فوق عيني وروحي[٣٠].

خواء **لا يعبر عن المستقبل الغائم والحاضر البائس بل يعبر عن ضياع الماضي أيضاً**

ويقدم علاء الديب صورة معبرة عن الانهيار الشامل للمكان القديم الجليل الأليف: «فجأة اقتحمت مجموعة من الكلاب سور الحديقة، وانتشرت كثيرة متقافزة في كل ممراتها، رقدت أنثى وتمرغت فوق الحشيش الأخضر بينما تحلق الذكور حولها في تأهب. قضى أحدهم حاجته فوق الزهور، وتركها ليجري مبتعداً وكأنه عرف مقصده»[٣١].

إنها صورة لا تعبر عن ضياع الماضي الجميل فحسب، بل وعن ابتذاله وامتهانه في الواقع الجديد أيضاً.

ويمتد ضياع الماضي من الأماكن إلى البشر الذين يعمرون الأماكن ويقترنون بها، البشر الذين تمسكوا بالأرض وبالوطن ورفضوا الرحيل واللهاث وراء دولارات الغربة.

محمود السيد فكار، وعبد الله الجمال هما من جيل الراوي/ البطل، ترتبط بهما أماكن الذكرى والماضي ويرتبطان بها. هما من الجيل نفسه، ولكنهما لم يسافرا.

محمود السيد فكار ابن العم «في نفس سني أو أصغر قليلاً. لم يستمر في التعليم[٣٢]، دفع به أبوه إلى الأرض بينما أنزلني أبي الى تيار التعليم». دفع به أبوه الى الأرض، ولم يسافر، وها هو ينتظر الموت. أكد له الطبيب المتخصص أنه مصاب بسرطان المثانة.

وعبد الله الجمال صديق وزميل دراسة، يرفض السفر، ويحاول ألا يجعل الضياع يتسرب إلى نخاع حياته[٣٤]. إنه راغب في الموت هنا، ويتحدث في غنائية عن النيل، وعن الماء والعطاء. ورغم أنه من حملة البلهارسيا وأمراض الكلى فقد كان يسند ظهره بيديه ويقول: الأشجار تموت واقفة[٣٥]. وتحققت رغبته في الموت «هنا». مات بسرطان الرئة بعد أن كتب قصصاً عن الأنهار وعن الأشجار، وعن البيوت الجديدة في القول. مات بعد أن صدرت له مجموعة قصص لم يقرأها أحد[٣٦].

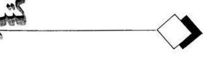
إن حياتيْ محمود السيد وعبد الله الجمال مملوءتان بالتعاسة، ولكنهما حياة بلا انقسام. كلاهما متوافق مع حياته وواقعه. ورغم السرطان والموت فإنهما يعيشان حتى النهاية، أما الدكتور منير فيموت قبل الموت، ويتعذب معانياً من الانقسام. من الأرض التي ينتميان إليها ويتشبثان بها، يصيبهما السرطان، ذلك المرض اللعين صاحب النهاية المعروفة. ومن الغربة التي يعيشها منير عبد الحميد جاءته أزمات القلب، ذلك المرض الذي يبدو أقل عذاباً ولكن نهايته مجهولة. أن تبقى على الأرض عارفاً مصيرك، أو أن تتغرب منتظراً المصير نفسه دون أن تعرف متى. ذلك هو الاختيار.

ثمة رابط وحيد بين الماضي والحاضر، رابط يمتد إلى المستقبل أيضاً. رابط أسطوري يشكل أساس الرؤية الفنية في رواية علاء الديب:

«في الجبل كهف، في الكهف مغارة، في المغارة كنز. لا أحد يفتح الكنز حتى يحرق بخوراً، البخور لا يحمله إلا أعرابي رحال قادم من المغرب، يقف خارج القرية، ولا يدخل، يلقاه







صاحب الحظ فيشتري منه البخور.
وإذا انتهى البخور والطامع في الكنز لم يقنع بعد تغلق المغارة عليه، ويبقى في الكهف لعام كامل، لا يخرجه سوى رقصة ديك يذبح فوق أحجار المدخل»[٣٧].

في الزمن القديم كان رجب، بائع الحلوى، هو صاحب الأسطورة وراويها ورمزها. وفي الزمن القديم كان منير عبد الحميد/ الطفل هو التلميذ النجيب لرجب والمؤمن الحقيقي بأسطورته.

يسألني أهلي واخوتي: هل ما زال رجب يأكل دماغك. وأعود أسألهم عن حكاية الكهف والكنز والديك وهل حقاً يأتي إلى البلد كل عام ذلك البدوي المغربي الرحال؟

أجمع إجاباتهم المحفوظة المرتبة وأضيفها الى حديث رجب الذي يأخذني إلى قمة الجبل، ويدخلني إلى عمق الكهف حيث الذهب والظلام والثعابين والمخاوف، وأغضب عندما يقولون إنه مجنون وإنه يفسد عقول العيال.

كل ليلة أعيد ترتيب الحكاية. رجب دائماً يدخل عليها تفاصيل جديدة، عن مكان الكهف، عن الأنواع الموجودة في الكنز أحجار لم أسمع عنها من قبل، وألوان لا أستطيع أن أتخيلها... ولكنها غالية الثمن جداً ولامعة براقة»[٣٨].

إن إيمان رجب بأسطورته لا يتزعزع ولا يهتز: يوماً ما سوف ترون الكهف، وتصدقون رجب. سيكون هناك ذهب وأحجار لامعة وجماجم، وستقوم البلد وتقعد بحثاً عن ديك بلدي ملون، يرقص مذبوحاً فيخرجكم[٣٩].

بقيت الأسطورة رغم ذهاب صاحبها الذي تعرض للطرد المهين بعد أن حدثت الكارثة وأكلت الماكينة الكبيرة ذات السلاح البتار رجل صافي، صبي الميكانيكي الذي انضم الى مجلسه مستمعاً لحكاياته. اعتبر كل كبار البلد أن رجب هو المسؤول، هو الذي شغل ذهن الولد، وجعله دائم الشرود والسرحان. إن البلد قد رأت ما يكفيها من جنون رجب وكوارثه وتعاسته. الآن سوف تتخلص منه البلد مرة واحدة وإلى الأبد.

رواية قصيرة عذبة لا تخطب ولا تهتف ولا تقدم واحة وهمية

اتخذ القرار ونفذ بقسوة. كانوا أربعة أو خمسة، يقلبون كل شيء ويمزقون الصور الملونة ويدوسون الجوافة والدوم، والحلوى يخلطونها بالتراب، يضعون هدوم رجب على رأسه ويدفعونه الى القطار[٤٠].

تبقى الأسطورة حية في خيال الدكتور منير عبد الحميد، وتراوده كثيراً هناك، في بلاد الغربة، في صحراء وطنه الثاني «عندما دارت حولي النقود، ودرت حولها، خاصة عندما رحلت زوجتي والأولاد وبقيت في شقتي وحدي، أعاشر خيالات وهمية، أخفي نقودي وأوراق حسابي حتى عن نفسي، وأراقب أنواعاً غريبة من الأمراض والأوهام تتسلق حياتي وأيامي كأنها طحالب متوحشة»[٤١].

يتغير كل شيء وتبقى الأسطورة لأنها الوجه الآخر للواقع. لقد تحققت بشكل مشوه. وهذا التحقق المشوه هو ما يضفي عليها رونقاً أكثر وجمالاً أوضح. إن مفردات الأسطورة تحققت تحققاً مشوهاً. ثمة علاقة مغناطيسية تربط بين الواقع والأسطورة:

في الزمن القديم أخرج رجب من جيبه قطعة من حديد، جمع بها من أمامه عدداً من المسامير الصغيرة، رحت أنزعها من قطعة الحديد، فتعود تلتصق بها رغماً عني.

في الكهف يشد الذهب الرجال والنساء، فتلتصق عيونهم به، فلا يعرفون كيف يخرجون في الوقت المناسب.

عندما ينتهي دخان البخور، يغلق الكهف، وتكف الألوان، ويخفت البريق، ويبدأ لون بني داكن يكسو الجلد كله. يتساقط اللحم ويجف بعضه فوق العظام. يصرخ الطامع بصوت لا يسمعه أحد. وتولول النساء وتبكي بدموع لا تنحدر. هكذا يحكي لي رجب. يحكي الصورة التي لم يرها، فأسمع في صحوي وفي أحلامي صراخ من حولهم بريق الذهب إلى عظام بنية وجماجم بيضاء[٤٢].

لقد تحققت الأسطورة في الواقع بعد أن ذهب الإطار الحلمي لها وتحول إلى إطار كابوسي. إن المشترك بين الأسطورة والواقع هو البحث عن الثراء. الثراء هو الحلم الأسطوري، والثراء هو الكابوس الواقعي. إن السفر هو أسطورة العصر، أسطورة يتهافت عليها الجميع لأنهم لا يعرفون نهايتها المحتومة عندما يتحولون إلى أسرى الكهف، عظام بنية وجماجم بيضاء، لا يفتح لهم أحد ويحكم عليهم بالفناء معذبين في حبس أبديّ.

إن رموز الأسطورة واضحة التطبيق في الواقع، وكلمات رجب تزيد الأمور وضوحاً. إن الكهف هو السفر، والكنز هو ثروة السفر، والبخور هو طقس السفر، والأعرابي هو «نداهة» السفر، وإغلاق المغارة هو المصير.

وفي شرح رجب مزيد من الوضوح. إن ذهب الغربة هو المغناطيس الذي يشد المسافرين ويمنعهم من العودة، والجماجم البيضاء والعظام البنية هي المصير الذي ينتظرهم ولا مهرب منه.

لقد تحققت الأسطورة في الواقع متحولة من حلم إلى كابوس، تحققت بعد أن ذهبت الطفولة وترهلت الأحلام وغامت الرؤية النقية. ولذلك تبقى الأسطورة حية في قلب منير عبد الحميد الذي لم ير حتى في خياله كيف يمكن أن يخرج إنسان من الكهف حاملاً ذهباً وأحجاراً ملونة.

ومع احتفاظ منير عبد الحميد بالأسطورة حية نابضة، فإنه يعجز عن مواجهة مبدعها وأستاذه القديم رجب الذي يقال إنه ما زال حياً في الإسكندرية. لقد أقسم واحد من البلديات قابله في وطنه الثاني أنه شاهده ضريراً يبيع الفول السوداني أمام مدينة الملاهي بالاسكندرية[٤٣].

وفي الاسكندرية يراه الدكتور منير ويتأكد أنه هو: رجب، الديك، رقصة الديك، كفر شوق، الكنز والكهف وأنا. ولكن الرؤية لا تقود إلى المواجهة، يتوقف أمامه ولا يتكلم، نائم، أو ميت، أو حجري، أو لا وجود له[٤٤]. من الأفضل إذن أن يبقى في الخيال ذكرى لا تفسدها المواجهة، يبقى حلماً قديماً براقاً بدلاً من أن يتحول إلى كابوس أعمى.

إن الفارق بين الواقع والأسطورة هو بعينه الفارق بين الأطفال الحقيقيين والأطفال المزيفين، بين صورة الطفل الباكي التي يطلبها الجميع وواقع الطفل الحقيقي الذي لا يبكي ولا يعرفه أحد.

قبيل عودته إلى القاهرة لقضاء الإجازة، طلب منه أغلب المحبين صورة معينة، بوستر جديد لرسام إيطالي غفل، صورة لفتى أجنبي يرتدي قبعة مستديرة، ووجهه أحمر مستدير، وعينه اليمنى واسعة محمرة تنزل منها دمعة ثابتة.

هم يحبون تعليق هذه الصورة في بيوتهم، فوق رؤوسهم، لكي يتطلعوا إليها هم وزوجاتهم وأولادهم ويتأملون في تناسق ألوانها وتعبيراتها المؤثرة.

أعدهم بالبحث عنها، وأقول لكنني أريد أن أحضر لكم من القاهرة صوراً لأطفال بلا دموع، ولكن لا أحد يحفل بما أقوله، يفهم ما أعنيه[45].

إنهم لا يريدون الحقيقة، وربما لا يفهمونها. مطلبهم صورة متناسقة الألوان مؤثرة التعابير، أما الواقع الحقيقي فلا يحفل به أحد.

إن الصورة تبدو مضحكة، ولكنها معبرة عن روح العصر وقيمه. قطعة صغيرة من الأحزان الملونة. تلوكها في فمك، محدثاً نوعاً من المصمصة هي خليط من الإشفاق والاستغراب والاستمتاع، لأن هذا يحدث بعيداً عنك[46].

إن ما يبحث عنه علاء الديب هو الطفل الحقيقي الذي لا يبكي، وما يبحث عنه الآخرون هو البديل المزيف والمريح للطفل والواقع، صورة مزيفة لأطفال بدموع ثابتة، صورة مزيتها الوحيدة أنها تعبر عن الزمن المزيف الذي نعيشه ويعكسه منير عبد الحميد.

في «أطفال بلا دموع» يقدم علاء الديب عالمه المركب الذي ينبغي أن «يستحلب ببطء» كما يقول الدكتور شكري عياد[47].

لقد أثر منير عبد الحميد بشخصيته الممزقة على البناء الفني للرواية التي جاءت، من حيث لغتها وأحداثها وزمانها ومكانها وشخوصها، معبرة عن انقسام البطل وتمزقه.

ولأن الزمن ليس واحداً فإن الازدواجية والثنائية تمتد إلى اللغة والأحداث.

الصراع بين زمنين: القديم كذكرى، والمعاصر كواقع، والعلاقة بينهما جدلية قوامها التداخل والتكامل، التشابك والتضافر، ثم الانفراج والانفصال والعودة ثانية الى التداخل. يؤثر الزمن القديم ويلقي ظلاله على الواقع المعاش الذي لا يطاق فتحدث الردة إلى القديم الذي يكتسب بمصفاة الزمن رونقاً وصفاء فيعاود الانعكاس على الواقع ليبدو أكثر بشاعة وقسوة.

والأحداث التي يرويها منير منقسمة بين الزمنين ومتداخلة. وسر تداخلها أن الذكرى جزء من نسيج الحياة اليومية، جزء ضروري وحتمي لأنه الأجمل والأبقى. وبسبب تداخل الزمن وتداخل الأحداث لا يخضع السرد لرتابة التراكم الموضوعي المسلسل. إنه مركب لا متتابع، ولذلك فإن الرواية لا تعطي نفسها لقارئها من أول مرة، وفي القراءة الثانية يبدو الانسجام أكثر وضوحاً.

والفارق بين زمنين هو الفارق بين لغتين، تشف إحداهما وترق مقتربة من لغة الشعر وشجنه عندما يكون الحديث عن الماضي. أما الثانية فتقسو وتتجهم مقتربة ومشابهة لشدة الواقع وقسوته عندما ينتقل الحديث إلى الحاضر.

وتتأثر الشخوص في بنائها بدائرية الزمن وأهمية المكان وبطولة منير عبد الحميد. إن منيراً هو الراوي الذي لا يعبأ بأحد غير ذاته، ينتقل في الزمان والمكان بحرية واسعة تتيح لشخصيته أن تنمو على أطلال «شبحية» الشخصيات الأخرى. ولكن مصداقية القص لا تتأثر بفردية الراوي لأن اكتماله لا يتحقق إلا من خلال الآخرين، قد يكونون أقل أهمية ولكن وجودهم ضروري لاكتمال وتمام البناء. إن الزوجة، الدكتورة سناء فرج، والصديقين، يحيى الكيال وعبد الله الجمال، وأبناء الوطن في الغربة. البواب سلماوي ورفيق الطائرة الذي يصاحب نعوش الموتى، وزملاء الجامعة، وابن العم محمود السيد فكار، والعشيقة أم عصام... كل هؤلاء لا يملكون وجوداً مستقلاً. وجودهم رهين برغبة الدكتور منير وضرورتهم بالنسبة اليه، ولكنهم في المقابل يملكون وجوداً حتمياً لأنه يعتمد عليهم في بناء وجوده.

أطفال بلا دموع

«أطفال بلا دموع» رواية قصيرة عذبة لا تخطب ولا تهتف ولا تقدم راحة وهمية. إنها شهادة فنية راقية من خلال بطل حقيقي ينتمي إلى زماننا ويتعذب به وفيه، رواية هامة بلا زعيق، وصادقة بلا افتعال، ومنتمية بلا ابتذال، وتمثل امتداداً خصباً لعالم علاء الديب الدافىء الذي يعكس نبض العصر والوطن. □

علاء الديب: أطفال بلا دموع، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٨٩.

١ . ص ٤٤	٢٤ . ص ٦٠
٢ . ص ٨٧	٢٥ . ص ١٧
٣ . ص ٨٨	٢٦ . ص ٣٢
٤ . ص ٣١	٢٧ . ص ٨٤
٥ . ص ٦٣	٢٨ . ص ٥٨
٦ . ص ١٠٨	٢٩ . ص ١٠٦
٧ . ص ٤٦	٣٠ . ص ٤٣
٨ . ص ٤٨	٣١ . ص ٤٥
٩ . ص ٦٣	٣٢ . ص ٥٧
١٠ . ص ١٨	٣٣ . ص ١٠١
١١ . ص ٤٠	٣٤ . ص ٨٦
١٢ . ص ٣١	٣٥ . ص ٨٨
١٣ . ص ٤٢	٣٦ . ص ٩٩
١٤ . ص ٧٦	٣٧ . ص ٣٠
١٥ . ص ١٠٠	٣٨ . ص ٤٧
١٦ . ص ٩٠	٣٩ . ص ٤٩
١٧ . ص ١٨	٤٠ . ص ٧٢
١٨ . ص ٢٣	٤١ . ص ٨٥
١٩ . ص ٢٤	٤٢ . ص ٨٥
٢٠ . ص ٢٩	٤٣ . ص ٢٠
٢١ . ص ٤٠	٤٤ . ص ٣٤
٢٢ . ص ٣٥	٤٥ . ص ٧٨
٢٣ . ص ٥٩	٤٦ . ص ٩٨

«مقدمة شكري عياد»

٤٧ . ص ٧

الأفكار والشعارات لا تصنع رواية

عبد الله ابو هيف

«الساحات»
سالم النحاس
منشورات اتحاد الكتاب العرب.
دمشق ١٩٨٨

■ تنتمي رواية «الساحات» لسالم النحاس إلى موجة روايات السجن السياسي التي انتعشت في الرواية العربية في الستينات والسبعينات، حتى غدا التعبير الفني عن السجن السياسي ظاهرة بارزة في الرواية والنقد معاً، فكانت روايات متفاوتة القيمة الفكرية والفنية في غالبية الأقطار العربية عن تجارب عرفها هؤلاء الكتّاب أو سمعوها أو وجدوها فرصة للتعبير عن قضية الحرية أو ما يجاورها أو ما يدور في فضائها من قضايا أخرى كالاستقلال والديمقراطية والتوحيد القومي، وكانت دراسات نقدية استقصائية أو وصفية لهذه الظاهرة[1]. وتتناول هذه الرواية واقع البيئة العربية والحاضر العربي في الأردن، إذ يشير الراوي إلى يوم اعتقال رداد أمام المحقق على لسان رداد نفسه في الثاني والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٨٤ (ص ١١١). ويصرح المؤلف بعقيدته أو عقيدة بطله المعتقل رداد عمران، فهو يؤمن بالماركسية وينخرط في حزب شيوعي، وثمة تصريحات كثيرة حول ذلك. ثم لا يخفي المؤلف نزوعه التبشيري وميله الواضح لإشاعة هذه العقيدة، فيبتعد شيئاً فشيئاً عن الواقع ليستغرق في التعليم من جهة، وصوت الشعارات من جهة أخرى، والشعر والتأمل الذي يخرج عن السرد في مواقع كثيرة من جهة ثالثة. وكان المؤلف يستطيع أن يكثف عبارته وأن ينظم سرده



أكثر، وأن يتخلص من نبرة الدعاوة، لتصبح روايته أقرب إلى قصدها والتعبير عن موضوعها، ناهيك عن شوائب التماهي إذ يفرط المؤلف في إعادة تفاصيل ووقائع عاشها أو خبرها المؤلف نفسه. أما الشعارات والأفكار فيما لا يصح مع واقع الرواية ومما يصب في نزوع ايديولوجي دعاوي متحزب واضح، فهي أكثر من أن تحصى، وفيها ما فيها من ضرر على بنيان النص، وحرف للسرد عن أغراضه.

يعتقل رداد عمران من قريته، بعد محاولة فاشلة للهرب من رجال الشرطة، بتهمة الانتماء الى تنظيم شيوعي يخطط لقلب النظام الحاكم. وفي المعتقل، يعرض المؤلف جلسات التحقيق المتواصلة، وفيها عمليات التعذيب، دون جدوى. وفي جهة أخرى، تقوم محاولات أهل رداد للتوسط عشائرياً ووجاهياً لإخراج رداد من المعتقل، وتقوم أيضاً والدته مع نساء القرية بالاعتصام في دوار البلدة، ثم تكتمل دائرة العلاقة العاطفية للمعتقل رداد إذ تساعد سهام صديقته المتزوجة في فضح النظام حين تستقدم صحفياً أجنبياً لتصوير الاعتصام. وتنتهي الرواية بهواجس المؤلف وأفكاره حول صمود المعتقلين في المعتقل.

يباشر المؤلف دعاوته من خلال التحقيق في المعتقل، فتصير حوارات المحققين والمعتقلين إلى مماحكات فكرية حول حقوق الانسان والديمقراطية والتنمية والدين وحرية الاعتقاد والله والمصير والاشتراكية والمعارضة.. الخ... ولا ينسى المؤلف خلال ذلك كله الصهيونية والأحزاب والعمال أصحاب الهمة، ويمكننا أن نصف عمل المؤلف على النحو التالي:

الفصل الأول: وفيه سبعة أجزاء، مخصص لهرب رداد واعتقاله ونقله إلى المخفر وحجزه ثم نقله إلى مخفر صحراوي، ووضعه في زنزانة انفرادية، والشروع في التحقيق.

الفصل الثاني: وفيه ثلاثة أجزاء لوصف الإفراج عن الأب والأم واجتماع المجلس البلدي، وقدوم سهام إلى قرية رداد للسؤال عنه، بينما أهزوجة الناس تردد: «نحن متأكدون أننا سنلتقي مرة أخرى لأننا نعيش على كوكب واحد» (ص ٨٦).

الفصل الثالث: وفيه عشرة أجزاء، مخصوصة بجلسات التحقيق والتعذيب ووصف الزنزانات والتوصل إلى لغة يتبادلها المعتقلون فيما بينهم، وفنون التعذيب، والمطالبة بالصمود، فالأسلوب معروف: «إياك من الاعتراف الجزئي. إنهم لا يقبلون به. لا ينفع أبداً» (ص ١٨٠).

ويستمر التعذيب حتى اليوم الثاني والعشرين، ولا يعترف.

وفي الفصل الرابع: وفيه أربعة أجزاء، عود إلى جهود الأب والأهل مع المختار للتوسط من أجل إخراج المعتقل، وهم لا يناقشون عقيدته. والمهم أنه من العشيرة وعليهم أن يخرجوه من السجن، ووصف اعتصام النساء ومشاركة سهام، وهي تتذكر قصة يوسف وزليخة وتفسير الجامي لها، الأمر الذي سيتوقف عنده طويلاً رداد فيما بعد، واعتقال الأم وبعض النساء ثم الافراج عنهن.

وفي الفصل الخامس، وفيه ستة أجزاء، عود إلى المعتقل والتحقيق والهتافات بحياة العروبة والحرية والتوكيد على فكرة وراثة النضال (من خلال التذكير بمأثرة شهداء ١٩٢٩، الزير وحجازي وجمجوم)، لأن أحد المعتقلين هو بلال جمجوم، حفيد محمد جمجوم، ونفهم أيضاً أن المعتقلين من مختلف الاتجاهات الوطنية التقدمية، إذ يبرز المؤلف الجمل الكثيرة التالية في المعتقل:

- الاعتقال مؤقت. أما الهزيمة فأبدية.

- عاش النضال من أجل جبهة وطنية متحدة في الأردن وحزب ماركسي لينيني موحد للطبقة العاملة.

- عاش النضال من أجل دولة ديمقراطية على كامل التراب الفلسطيني.

- عاشت الوحدة والحرية والاشتراكية: أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة.

- أيها الرفيق إياك والهزيمة أمام المحقق. إنه ليس فرداً.. إنه عدوك الطبقي.

- عاشت فلسطين حرة عربية.. الخ...

(ص ص ٢٥٦ - ٢٥٧).

وينتقل الحديث بين المعتقلين إلى الشعارات والأهداف ومأزق جهاز المخابرات، وتحليل قصة الصديق الذي يغدو عند رداد رمزاً لقوة التجدد والتغيير، وذكريات سهام وصورتها في ليلة النادي الأرثوذكسي لا تفارق رداد.

ويختتم المؤلف روايته برداد ينشد مع المعتقلين نشيداً للعمال والحياة والحرية

من الواضح أن النزوع التبشيري لإشاعة أفكار تقدمية هو الميل السائد في الرواية، ولكن كاتبها يبتعد شيئاً فشيئاً عن الواقع ليستغرق في التعليم من جهة، والشعر والتأمل من جهة ثانية. وقد ابتعد الكاتب كثيراً عندما رهن معالجته التاريخية بصدى فكره السياسي الذي تغلب عليه الشعارات والخطاب العقائدي المباشر. لقد أراد أن يعطي الصراع السياسي والاجتماعي صفة انسانية كونية من خلال تمثيل قصة يوسف الصديق وزليخة، على الرغم من الغموض الذي يكتنف دلالات الإحالة إلى هذه القصة.

إن سالم النحاس من الكتاب النشيطين في الأردن، فقد صدر له من قبل رواية «أوراق عاقر» (١٩٦٨) ومجموعتان قصصيتان هما «أنت يا مادبا» (١٩٧٩)، و«تلك الأعوام» (١٩٨١)، ومسرحية هي «الانتخابات» (١٩٨١)، إلا أن كتابته عموماً تعاني من الاشتراط المسبق لفكره السياسي الذي يقلل من فرص وحدة التأثير في العمل الأدبي فيضعف الإقناع ويشحب صوت الصدق الفني والتاريخي معاً.

تعتمد روايته «الساحات» على السرد الوقائعي إلى حد كبير فيما يخص الاعتقال والمعتقل وحياة الأهل في وساطاتهم ومشاعرهم، بينما تلجأ إلى التداخل والحوار المصطنع والتأمل فيما يخص عرض علاقة سهام برداد، أو تشوفات رداد نفسه، ولا سيما الفصل الأخير.

يختلف فن الرواية، ويعلو صوت المؤلف بوصفه الضمير العارف بكل شيء والواثق من تطورات الحدث ونمو الشخوص، مثلما تفتقر البنية الروائية إلى الملموسية الواقعية والمصداقية في تصوير بعض المواقف.

وعلى هذا، فإن الرواية تعد نموذجاً لسوء طغيان الأفكار على الفن الروائي، لأن الرواية ببساطة تكتسب قيمتها من درجة تماسكها الفني وقوة النسق المعرفي الذي تبنيه من خلال تنضيدها نفسه لا من أفكار خارجة عنها، مهما كانت قيمة هذه الأفكار وسموها وجدارتها وجرأتها. □

(١) صدر كتابان عن السجن في الأدب العربي هما:

١. نزيه أبو نضال: أدب السجون. دار الحداثة. بيروت ١٩٨١.

٢. سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٣. وهذا يعني أن هناك عشرات الأعمال الأدبية التي عالجت موضوع السجن والسجن السياسي.

عبد الله أبو هيف: كاتب من سورية، يكتب القصة القصيرة والدراسات النقدية والمسرحي.

عودة الروح الى الوحدة المسيحية الاسلامية

خالد زيادة

«المسيحيون والعروبة»
دراسات
رياض نجيب الريس
منشورات رياض الريس. لندن ١٩٨٨

■ يقول المؤلف في الصفحة الأولى من الدراسة الأولى، التي تحمل عنوان (تصفية شراكة التراث الوطني) ما يلي: «من يريد أن يضع الوجود المسيحي والكيان اللبناني موضع جدل دائم وإشكالية لا يراد لها أن تنتهي؟ ويأتي الجواب ببساطة: المارونية السياسية» (ص ١٧). وإذا قرأنا هذه الفقرة اليوم، بعد أشهر من صدور الكتاب، وبعد سلسلة الأحداث التي عصفت بلبنان خلال عامي ١٩٨٩ و ١٩٩٠، نجد أن الوقائع تأتي لتؤكد صحة المقولة التي يطلقها في مقدمة كتابه. والحق أن رياض نجيب الريس، يضع في أكثر من دراسة من الدراسات التي يشملها كتابه اللوم على المارونية السياسية، وليس على الطائفة المارونية بطبيعة الحال، ليس فقط فيما آل اليه الوضع في لبنان، ولكن أيضاً فيما يمكن أن يؤول إليه وضع المسيحيين في الشرق.

والمسألة التي أثرناها، لا تلخص الكتاب، ولكنها تمهد له. ذلك أن الوضع اللبناني وما ساده من اضطراب في العلاقات الاسلامية - المسيحية هو وضع ساخن يفتح المجال مجدداً لطرح القضية القديمة التي عنوانها علاقة المسيحيين بالعروبة. وكما يشير المؤلف في المقدمة، فإن هذه القضية التي يرى البعض أن الزمن قد عفا عنها، فإن إعادة طرحها مجدداً وفقاً لتطورات جديدة هو أمر في غاية الإلحاح.

إن تحليل الجوزة يفترض كسرها، كما يقول المثل، ولهذا السبب فإن كسر الكثير من الحواجز والموانع بات ضرورياً من أجل الوصول الى عمق المسألة المطروحة، وحتى يكون بالمقدور قول الأمور التي لا تقال عادة.

ينطلق المؤلف من الإشكالات التي يثيرها الوضع اللبناني، والأطروحات التي تعرضها المارونية السياسية. وفي سبيل ذلك فإنه يعمد الى تفنيد الحجج والأوهام التي تقوم عليها دعوة المارونية. وأول الأوهام التي يعرضها وهْم: الوطن الأعجوبة الذي اسمه لبنان. ولا ينكر هنا ما امتاز به النموذج اللبناني، ولكن التطورات أظهرت لنا كيف انقلبت الأعجوبة الى نقيضها بانهيار النموذج اللبناني؛ الممثل بالتعددية الطائفية والديموقراطية العشائرية والبرلمانية القائمة على الزعامات.. (ص ٢٧) أي على كل ما هو سابق للحداثة التي يدعيها أصحاب الأعجوبة.

والوهم الثاني الذي يفنده يتعلق بهذا: العرق البشري الفريد، المدعوم بفلكلور من ذات الطراز (لبنان قطعة سما وليس قطعة من الأرض).

والوهم الثالث هو الوهم التاريخي: الذي خلقته هذه المارونية السياسية من أي كلام عن الوحدة والاتحاد مهما كان بعيداً، قد أوجد حالة رعب لدى هذه الطبقة من المسيحيين تضاف الى خوفهم الطائفي، مما جعلهم يخترعون تاريخاً للبنان على أنه أمة ثابتة الخصوصيات راسخة الكيان.. الخ». إلا أن هذه الأمة التاريخية تقوم على «الأمية التاريخية»، متغافلة عن الوقائع والأحداث وإنكار التراث الفعلي للمارونية في العصر الحديث خصوصاً، الذي لا يتجاوز المئة سنة. فالموارنة هم دعاة العروبة، المشاركون في نهضة لغتها وأدبها، والمدافعون عن القضية العربية، فأول كتاب ظهر في القضية العربية وضعه جورج انطونيوس وأول دعوة الى الوحدة العربية أطلقها الشاعر شكري غانم..» (ص ٣١).

كتاب يستعين بالوقائع التاريخية لمعالجة مشاكل الحاضر والمستقبل

إلى ماذا نرد هذا التطرف الماروني اليوم؟ ثمة أسباب عديدة بدون شك، ولكن أهمها لا يقع داخل الأقلية المارونية. ويقول المؤلف حرفياً: «الحرج الذي ألحقته المارونية السياسية بالمسيحيين، ما كان ليحصل لولا سقوط حركة القومية العربية والانحطاط الذي أصابها وفشل المشاريع الوحدوية (ص ٢١). وهكذا يتجاوز المشكلة المارونية - اللبنانية، ليضعها في إطارها الأوسع والأعم. فالمشكلة الحقيقية كما يمكن أن نقول تقع على عاتق الأكثرية، وليس على عاتق الأقلية التي ذهبت بعيداً في معاداتها للعروبة والعرب، إلى درجة التحالف مع اسرائيل من أجل إخراج الفلسطينيين والسوريين. فلو كانت العروبة ومشاريع التوحيد في وضع مناسب لما وصلنا إلى ما وصلت إليه الحالة في لبنان.

يخرج المؤلف من الأزمة اللبنانية - في الدراسات اللاحقة - ليضع نفسه في إطار المسيحية العربية، وخصوصاً في شقها العربي - الأرثوذكسي. إن الآراء التي يعرضها المؤلف للبطريرك هزيم وللمطران جورج خضر، تعيد الصورة إلى استقامتها، بالرغم من التشويه الذي ألحقته المارونية السياسية في صورة المسيحية العربية. ومن هنا يرى المؤلف ضرورة ابراز مواقف الأرثوذكسية العربية المصرّة على عروبتها وانتمائها. فإذا أخذنا الوقائع نلاحظ هذا الترابط بين لبنان وسوريا الذي تقيمه الأرثوذكسية في سوريا ولبنان، ومن هنا، فإن آراء المطران خضر تشتمل على أكثر من قاعدة انطلاق، وأبرزها أن سيادة لبنان لا تنفي انتسابه إلى المشرق العربي والى تجذرهم في العروبة، وهم ليسوا بحاجة إلى شهادة من أحد على ذلك (ص ٤٣). وإذا كان على المسيحيين أن يخرجوا من عقدة الخوف، فعلى بعض المسلمين وهم الأكثرية، أن يخرجوا من ذهنية الأقلية وأن يميزوا بين المسيحيين، وأن لا يعاملوهم بجريرة بعضهم البعض.

إزاء هذا الوضع تبدو مسؤولية المسيحية الأرثوذكسية كبيرة، وهذا ما يدركه المطران خضر الذي يورد المؤلف قوله: إن مسألة المسيحيين في الشرق هي مسؤولية خروجهم من هامشيتهم في التاريخ العربي إلى حضور فاعل، وهذا ما يتعلق بشهامتهم وشجاعتهم (ص ٤٤). بالمقابل يجدر أن نقرّ بأن الاسلام في أطروحته الأساسية - على حد قول حسن الأمين - يقوم على صيغة التفاعل مع المسيحيين ومع العقائد الأخرى.




وهكذا، فإن المؤلف ينقل السجال الى صفحات كتابه. وانطلاقاً من استعراضه لهذه الآراء يفتح مناقشة واسعة حول علاقة المسيحية بالعروبة. والواقع ان رياض الريس يفتح نقاشاً يشمل الثنائيات التالية: العروبة والاسلام ـ القومية والعروبة ـ الاسلام والمسيحية.. وهكذا فإنه ينطلق من البديهيات، من الفهم الاسلامي الفطري للمسيحية: وهو فهم بسيط ليس فيه أي غربة (ص ٥١). كذلك: فإن رحابة العالم العربي لم توصد يوماً في وجه المسيحي العربي، وقد كان للمسيحي دائماً مكانه في الدولة الاسلامية.. وباختصار فإن نظرة المسلم إلى المسيحية لا تشوبها شائبة.

إذا كان الفهم في أصله ايجابياً، فالأمر يدعو الى دور ايجابي من أجل بناء المستقبل: إن المسيحية العربية ومن بعدها الاسلام العربي هما جانبان متميزان يشكلان معاً الحضارة العربية (ص ٦٣)، وهذا يعني أن نقطة اللقاء بينهما هي العروبة، بل أكثر من ذلك فالمؤلف يذهب إلى القول بأن المسيحية مثل الاسلام دين عربي. أما المسيحية الغربية فهي فهم الشعوب الأوروبية لهذه المسيحية.

إن نقطة الارتكاز في كتاب رياض نجيب الريس هي الدعوة الدائمة إلى تغيير المنظورات، فهو يدعو إلى تغيير العلاقة بين المسيحي والمسلم العربيين على أساس المشاركة في مواجهة المشكلات المشتركة (ص ٦٤)، ويدعو إلى إزالة الغموض حول علاقة العروبة والاسلام. وأعتقد أن الفكرة التي يعرضها في هذا المجال هي من أعمق أفكار الكتاب، إذ أنه يريد أن يعيد تقويم العلاقة بين المفهومين ليس على أساس التناقض، ولكن على أساس التكامل. ويقول: إن مستقبل العلاقة بين القومية العربية والاسلام مرهون بأمرين، الأول هو بلورة الحركة القومية العربية من ضمن صراع ذي أفق تاريخي علماني، والثاني هو قيام ثورة في الفكر الديني الاسلامي تنسجم مع حقائق العصر. ويضيف: إن التناقض بين العروبة وبين الاسلام تناقض مفتعل كل الافتعال، فالعلاقة بينهما تتجاوز المفهوم العقائدي للاسلام الى المفهوم الحضاري الواسع، ولا تتناقض أبداً مع وجود سمات مميزة لمفهومي القومية العربية والاسلام.

لا يمكن أن نخوض في جميع الأفكار التي يناقشها المؤلف، ونظراً لأهميتها سنشير إلى العناوين التي تلخص هذه الأفكار مثل: لا خلط بين القومية العربية والوحدة الاسلامية ـ العروبة في مضمونها وتطورها في آسيا تختلف عنها في الأقاليم العربية في أفريقيا ـ الاسلام دين وليس هوية قومية ـ وفي النتيجة: العروبة لا تتناقض مع الدين.

والحق، فإن المؤلف يعقد الأمل في دراسته: «أرثوذكسية القومية العربية»، على دور الأرثوذكس تاريخاً وحاضراً في تعميق العلاقة مع اخوانهم العرب: لأن الأرثوذكس لا يملكون عقدة نقص من الأكثرية الاسلامية التي يعيشون بينها. ولأنهم في سورية ولبنان وفلسطين ليسوا وليدي هجرة ولا نتيجة تبشير. فلهم في الوطن العربي وعلى امتداده أكثر ما لهذا الوطن عليهم، لا يعانون عقدة الخوف بل هم أصحاب دور توفيقي وطني.

ويعود في الدراستين الأخيرتين إلى الموضوع اللبناني، ليرى أن لبنان قضية عربية: من ليس فريقاً وطرفاً في الشأن اللبناني، ليس فريقاً وطرفاً في الشأن القومي العربي (ص ٩٧). وهكذا، فإن المؤلف الذي ينعي على الموارنة موقفهم من العروبة، يأخذ على بعض العرب موقفهم من لبنان، وفي سبيل وضع المسألة في نصابها، يلخص أن: مصلحة لبنان هي مصلحة العرب المشتركة.

إن كتاب رياض نجيب الريس هو كتاب سجالي بالدرجة الأولى. يخرج من خلال الجدال العلني أو المستتر حول قضية العلاقة بين العروبة والمسيحية الشرقية، ثم هو كتاب ملتزم بالعروبة وبالمسيحية العربية والاسلام العربي. لكن، ومع ذلك يجدر أن نتنبه إلى القضايا الرئيسية التي طرحها؛ فمنذ صدور الكتاب صدرت أعمال أخرى وأقيمت ندوات ومؤتمرات لمعالجة القضايا التي قام بإثارتها.

يستبق الريس كتاب «بيت بمنازل كثيرة» للصليبي، فقد تصدى رياض نجيب الريس في كتابه للأوهام المارونية التي عاد ففندها كمال الصليبي بشكل مفصل في كتابه. علماً أن كتاب الأخير هو عمل في إطار البحث التاريخي، بينما كتاب الريس الذي يستعين بالوقائع التاريخية، لا يهدف إلى إعادة صياغة التاريخ بينما يهدف بشكل أساسي إلى معالجة مشاكل الحاضر والمستقبل. □

خالد زيادة: كاتب وأستاذ جامعي من لبنان

الحلاج ليس قرمطياً

عارف تامر

«الحلاج. في ما وراء المعنى والخط واللون»

سامي مكارم

«رياض الريس للكتب والنشر». لندن ١٩٨٩

■ مؤلف هذا الكتاب الصديق الدكتور سامي مكارم استاذ الأدب العربي في الجامعة الأميركية ببيروت، والباحث المعروف في موضوع «الإسلاميات» والدراسات «التوحيدية» التي له في مجالها أكثر من مؤلَّف وحديث ومقالة، ومن المصادفات الجميلة أنني قرأت كتابه عن الحلاّج بشوق واهتمام بالغين، ورغبة ملحة في أن أجد فيه كل ما أصبو اليه. واعتبرتها مناسبة عزيزة أعادت إليَّ ذكرى جلسة أدبية عقدت في سنة ١٩٥٩ في كلية الآداب العليا في بيروت مع المستشرق الكبير «لويس ماسينيون» الذي كان يزور لبنان آنئذٍ، حضرها الدكتور مكارم، ودار الحديث خلالها عن الحلاج والفرق الاسلامية. وأذكر أن المستشرق الكبير ألقى علينا يومئذٍ محاضرة طويلة وصف فيها الجهود التي بذلها والسنين التي أنفقها في دراسته «أبا المغيث الحسين المنصور الحلاج»، وفي تحقيقه كتابه «الطواسين»، وفي ختام حديثه نفى أن تكون للحلاج أية رابطة عقائدية بالقرامطة، ولكنه من طرف آخر اعترف باسماعيلية المتنبي أو قرمطيته [ولا أفرّق بين الاثنتين].

من المفيد جداً أن يبادر الدكتور مكارم الى الكتابة عن موضوع رائد الصوفية الأكبر الشهيد الحلاج الذي اغتالته ايدي الظلم والاثم والعدوان، فاستحقت لعنة التاريخ. . ومن الفائدة والروعة والضرورة أيضاً أن يتصدى باحثون آخرون لمثل هذه المواضيع الحساسة المغلقة التي نحن بأمسّ الحاجة الى جلائها، وتصحيح الأخطاء التي طفح بها تاريخنا العربي، والتي كتبها تجار الأدب، وأصحاب النفوس المريضة الذين عبثوا بتاريخنا، وشوّهوا معالمه عن قصدٍ استجابة لشذاذ الآفاق الذين كانوا في مراكز السلطة والقيادة والمسؤولية، وبقدر ما تكون الفائدة كبيرة وعامة، بقدر ما تكون ذات ضرر وخاصة عندما تأتي الكتابة متناقضة وخالية من كل أثر للتحرر الفكري، أو عندما تسير في طريق تقليدي، ولا تخرج عما كتبه المؤرخون الأوائل. واننا في هذه الحالة، نكون قد انتقلنا من سيء الى أسوأ.

أقول ذلك. . . أنا الذي رغبت وتمنيت أن لا يقع الصديق مكارم كما وقع غيره في مغالطات واستنتاجات لا تمتّ الى الحقيقة بصلة، وأن لا يقتفي أثر من سبقه الى الكتابة عن الموضوع وهو مجرد من المعرفة والموضوعية.

وكم يؤسفني أن يهبط الصديق العزيز الى مستوى من سبقه، فيظهر للملأ وعياناً انه لم يهتد الى التفريق بين القرمطية والصوفية. وأعتقد أنه غاب عن الكثيرين بأن القرمطية هي الجناح الثوري للاسماعيلية، وقد افترقت عنها سياسياً، وحافظت والتزمت عقائدياً. فهذه الثورة التي لم يمتلك رجالها الصبر على الأوضاع الشاذة السائدة، فقاموا دون وعي، وقبل النضوج يقتلون ويدمرون ذات اليمين والشمال حتى انتهوا نهاية مروعة، ولو أنهم سمعوا النصائح والتزموا بالعقل، إذن لتغير وجه التاريخ الاسلامي.

لقد كان على الدكتور مكارم أن يقرّب الواقع الى الأذهان، وهو يعرض الحلاج المتصوف الاشراقي بدلاً من أن يقول عنه إنه قرمطي أو درزي، وغير ذلك من أقوال سبقه اليها باحثون نقل بعضهم عن البعض الوقائع كما وردت عن المصدر الأول، دون أن يتجرأ أحد منهم الى نقدها ووصفها بأنها بعيدة عن الحقيقة، وكما قلت فإن الدكتور مكارم كان عليه أن يكون حكماً بالأمر وهو الذي عرف الاسماعيلية ودرس بعض نصوصها عبر «القصيدة الشافية» التي قدمها كأطروحة لشهادة الدكتوراه في احدى جامعات الولايات المتحدة الأميركية.

وكان على الدكتور مكارم أن يعلم بالرغم من كل ما ذكرناه بأن للاسماعيلية فلسفة وتعابير ورموزاً واصطلاحات ولغة خاصة بها، لا تخفى على ذوي المعرفة والدارسين البالغين. هذا. . . من جهة، ومن جهة ثانية فللصوفية أيضاً فلسفة وتعابير ورموز خاصة بها، وان المزج بينهما لا يقره العلم، ويعتبر خطأً فادحاً، وقد ثبت بالدليل الدامغ أن التقارب بين الفلسفتين يبدو مستحيلاً، كما لا يمكن بشكل من الأشكال اجراء أي تعديل أو وحدة. . نقول ذلك وأمامنا كتب الاسماعيلية الفلسفية التي تزخر بتعابير عن العقل والأمر والنفس والهيولى والصورة والحدود العلوية والسفلية والجرمية وعالم المثل. . . الخ، فعندما نحاول المقابلة بين هذه الحدود، وما ورد في كتاب «الطواسين» وغيره من كتب الحلاج، نرى أن البون واسع وتبرز أمام أعيننا الشطحات والأقوال عن الغيب والشهادة والاتصال والاتحاد والستر والبوح واللاهوت والناسوت والقطب والناموس الخ. مما لا يصح بعدها أي قول أو بيان عن تقارب، أو وحدة أو انسجام.

لم يكن الحلاج قرمطياً ولا اسماعيلياً ولا شيعياً

لقد ورد في العديد من كتب التاريخ بأن الحلاج أعدم بتهمة الانتماء للقرامطة. . . ان هذا صحيح، فالمؤرخون أكدوا ذلك عندما قرأوا بيان السلطة الحاكمة التي أمرت باعدامه بعد ثبوت تهمة الانتماء الى القرامطة. والحقيقة أن هذه السلطة الجائرة لم تجد أمامها تهمة تقضي بالاعدام الا الانتساب الى القرمطية، وهي الثورة التي كادت تدك قصور العباسيين في بغداد، وتقض مضاجعهم وتحرمهم الموت ولذة الحياة، وان تهمة الصوفية لم تكن تشكل خطراً على معتنقها ما دامت لا تؤذي الدولة العباسية الحاكمة.

الى هنا. . . أقف وأقول وأنا واثق مما أقول: إن الحلاج لم يكن قرمطياً ولا اسماعيلياً ولا شيعياً، بل كان صوفياً عريقاً ومسلماً سنياً خرج عن المألوف في شطحات ماورائية، وعاش في عالم اللاوعي الروحي، وفي الوقت نفسه لا أنفي وجود اتصالات وزيارات وحوار مع عديد من دعاة الاسماعيلية والقرامطة والزنج المنتشرين في كل مكان في ذلك العصر وكل هذا لتأليبهم على الدولة الحاكمة، ولم يكن مثل هذا الموقف ليشكل ما يسمى قرمطية الحلاج.

ان الاتهامات التي تعرض لها المعارضون لنظام الحكم القائم كانت مختلفة، وأقساها الاتهام بالانتساب الى القرامطة، وقد يكون المتنبيء أقوى حظاً من الحلاج عندما اتهموه بادّعاء النبوءة، وهي تهمة أقل جزاءً من القرمطية، ولم تؤد به الى الاعدام، إنما الى السجن لأيام معدودة خرج بعدها الى عالم الحرية ليمارس نشاطه المعتاد.

ولا بد من القول: إن موضوع «القرامطة» طغى على كل موضوع في هذا العصر، وأصبح مادة رابحة لكل من يكتب عنه، وانه لمن الغريب بأن أي كتاب عن هذه الفرقة كان يجد له مكاناً لدى الناشرين فيطبعونه ثم لا يلبثون ان يعيدوا طباعته وهكذا دواليك حتى مهما كان مضمونه، وهكذا اختلط الحابل بالنابل وأصبحت مادة القرامطة حديث الناس، فكثرت الاختراعات والتساؤلات والاستنتاجات والمدح والقدح، وضاعت الحقائق عن هذه الفرقة. ومن المضحك أن أحد المتقمصين ثوب الباحثين ذكر في كتابه أمس ان اخوان الصفاء قرامطة وأن أئمة الاسماعيليين قرامطة، وان الأرض قرمطية، والسماء قرمطية، ولم يكتف بذلك بل ذهب الى القول بأن الحلاج أيضاً قرمطي، ولا غبار على ذلك، وان «الحسين الأهوازي» أحد أئمة الاسماعيليين المستورين هو الحلاج نفسه. فإذا علينا أن نقول لهذا الباحث المعظم، وكيف نتقبل أساطيره وقصصه وترهاته التي لا وجود لها؟

في نهاية المطاف لا بد لي من الاشادة بدراسات الصديق الدكتور مكارم وبما تضمنته من معلومات اسلامية «توحيدية» على أن اشادتي هذه لا تمنعني من قول الحقيقة التي أحرص عليها.

إني متضامن مع المستشرق الكبير ماسينيون، ولا أصدق ان الحلاج كان اسماعيلياً أو قرمطياً أو درزياً، كما أنفي نفياً قاطعاً كل علاقة للمتصوفة بالاسماعيلية. ◻



وعي صراع الانسان مع محيطه

محمد زين جابر

«إمرأة من أقصى الريح»
شعر
ادريس عيسى
«رياض الريس للكتب» . لندن ١٩٨٩

■ في مجموعته الشعرية «إمرأة من أقصى الريح» الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٩، استطاع الشاعر المغربي إدريس عيسى تصوير هزائم مواطنيه النفسية وانكساراتهم، وتمثل دلالة العصر الحضارية، فجاءت قصائده مسكونة بالتمزقات ومواجهة ترسبات المجتمع العربي (لا سيما فقدان الحرية). وبرغم أنها في دائرة الاستنساخ الواقعي، المصقول، فهي معاناة تستحضر منطق الكبت والظروف الاجتماعية الضاغطة عبر مداخلات تعطي النص مغزاه النفسي والفكري. ولم يستطع الهاجس الصوفي البارز في المجموعة حمل مدلول عاطفي أو سدّ فراغ ما، برغم انه يعطي صاحبه القدرة على تصوير الضياع الحضاري وابراز الحس الاغترابي عند الشاعر، والذي يصطدم بفكرة الموت (القيمة الثابتة وجوهر الحياة)، لاعتبار الجنس فشل في كونه حاجزا بين الانسان والموت.

وحين يحاول ادريس عيسى استحضار لغة دلالات، يتكيء على تعابير الصوفيين، ويستعير مفرداتهم ومصطلحاتهم (الجبة، الشيخ، الحق، النور، الانخطاف، العشق). وهذه المفردات التي ترسم التماهي في الشطح، في اللغة التاريخية والتراث الديني، توطد حلم الشاعر باستحداث سوريالية خاصة، يحاول خلالها مراجعة نفسه واستبطانها بغية العثور على طريق الحرية والأمل والسعادة. حالة وجودية جهد خلالها في اختراق العوالم الجوانية العميقة للنص الشعري والذوبان فيها، بهدف جبه الواقع روحياً. ولعل شكوى الشاعر من المدينة، مرادف لنبذ الحضارة «الزائفة» واستعادة البداوة الروحية «الصافية» بغية اكتشاف جذور أكثر انسانية.

تبرز في شعره توترات داخلية، واعترافٌ له لغته، يستبطنه الشاعر في كل حالاته. كما يبرز صراع مع الشعر الذي يبحث فيه عن نفسه، باحساس بالتحدي ومواجهة الواقع، غير انها مواجهة ذات حدَّين. فلسفية وشعرية، هامشية ومشاركة فعليَّة. لذا، بَحث جاهداً عن عالم مختلف يجيء مع امرأة (الثورة أو الحرية) منْ أقصى مكان وزمان، مستخدماً رفضه وادانته ومناجاته لتوضيح الخطوط العريضة في طلب الحرية المفقودة.

القصائد ليست ايهاماً بمعاناة أو ابتعاداً عن حقيقة انتماء بل معاناة تعيد الاعتبار الى نداء الداخل

تبدو القصيدة عند ادريس عيسى ثمرة الحياة الانسانية التي أنضجها الخلاف الأدبي المثمر بين العقل والعاطفة. ولا عجب إذا رأينا ان الشاعر يعلن اشمئزازه من رتابة المجتمع ويمارس حريته وفوضاه كاملتين فيه. ويحاول نسف العلاقات ما بين عناصر الأشياء من جهة، وبين الناس أنفسهم من جهة أخرى. برغم انه استطاع تجاوز واقعه الأليم، ونفي مجتمعه القاسي الذي ما زال يمارس عليه ضغوطاً مختلفة. من هنا، تحمل قصائده دلالات كثيرة تختص بالواقع الموضوعي، تعتبر حافزا لفكرة خاصة شبيهة بتصنيف معين أو كينونة قائمة او تحرك خارجي معقول. وهي ليست تصويراً، او وصفاً حسّياً مباشراً لأشيائه ومحيطه، بقدر ما هي تداعيات اليقظة الخاصة، يعلنها بحرية منتظمة، متشكلة في الذهن بوضوح. كما هي أيضاً رغبات بسيطة طفولية، لها عفويتها الظاهرة المحببة.

غير ان تخليص المجتمع من الابتذال والتصنع، واستبدال قيمه، وانماء الحرية الاجتماعية، ورفد النفس الانسانية بالوعي الفردي، تتجسد جميعها في أسلوب ادريس عيسى الواضح والملغز في آن، وفي جمله المتواترة ذات الكلمات المختصرة، ولا تتجاوز في أغلب الأحيان الكلمة الواحدة.

تقترب قصائد ادريس عيسى من الدهشة، ان لم تدهشنا فعلا، عباراته أشبه بلقطاتٍ تختصر مقاطع من الوصف والتصوير. فكأن كل كلمة حالة مكتفية، ومشهد قائم. كما ان اللغة في «امرأة من أقصى الريح» تجتذب نفسها من الحياة اليومية المعيوشة، وترصد الواقع الخارجي (بصيغة أنا المتكلم) بموضوعية. وتعالج تالياً واقع الشاعر الداخلي (وواقع المثقفين عموماً) بانفعالاته، واشمئزازه، وسأمه، واندهاشه، وحيرته. امتازت هذه اللغة بصيغة شمولية هدفها الاقناع والتأثير، وحقن الوعي خلال مسيرة صراع الانسان مع محيطه. وهو يواجهها بقساوة، وتصدع نفسي، نتيجة مرحلة ناضجة وتطور جدلي فاعل، يستند (أحياناً) الى الهرب من الواقع الراهن المرتكز على التناقضات بين الناس أنفسهم من ناحية، وبين الانسان والمجتمع القاسي من ناحية ثانية. وأبرز القصائد التي تتناول هذه الأمور «حمى ليلية» (ص ١٠٩).

يتحول العالم في قصائد الشاعر عيسى الى ذات، ويصعب الفصل بينهما. وتالياً ينعدم الوجود (وفي أحسن الأحوال ينكسر) خارج النفس. من هنا، استشفاف عالم مختلف، مصنوعة عناصره من «الطلع المستحيل» و«مفاتيح النهب الأولى» و«مرمر الروح» و«ملكوت المدى». قد تكون هذه العناصر هي التي تؤلف عالم ادريس عيسى المطلق، وبها أيضا يصبح العالم رمز الحركة المتفجرة، ومركز الارهاف الذي هو في آن قوي وضعيف، نهرٌ وجدول، تُمحى بينهما الفوارق والفواصل وتزال السدود.

والتداخل والتشابك في الاتجاهات يؤكد تعلُّق الذات بالخارج، لأنه يتصل بالروح الرومانسي بقدر ما يعبر عن رؤيا شمولية، وأنساغ حلولية، تحفظ مصير الانسان وتطلعاته الى المستقبل. ويبرز الاستمرارية المتوثبة، الطامحة الى طاقات ذاتية تهدف الى الصفاء والحرية والسلام، والقادمين بعد معاناة.

الى ذلك، قصائد عيسى سلسلة متلاحقة من الصور، والانفعالات، والمعادلات الموضوعية للأفكار. وإذا قلّما صاحبها يجسد كتابة القصيدة ـ الرؤيا، فلأنها تمتاز ببنائها الدرامي، بحيث نجد التفاعل والتجاوب مع الرؤيا، أسطعَ من الالتفات الى الذاكرة.

نستطيع أخيراً القول ان قصائد «امرأة من أقصى الريح»، ليست ايهاماً بمعاناة أو ابتعاداً عن حقيقة انتماء، بل معاناة حقيقية أعاد الشاعر خلالها الاعتبار الى نداء الداخل. ولعلَّ استحالة الوصول الى أجوبة عن أسئلته المقلقة في الوعي، أرغمه على البحث عن معنى في الصوفية، فاختُصرت أوهام المسافة بين الشاعر والنص، وتأكدت شاعريته، وتحدد انتماؤه الأصيل الى حركة الحداثة الشعرية. □

غلبة الفني على الايديولوجي

عمر أحمد كوش

«العالم القصصي لزكريا تامر»

عبد الرزاق عيد

«دار الفارابي» . بيروت ١٩٨٩

■ يقسم الكتاب الى :

١ـ المقدمة :

في مقدمة الكتاب يعرض الدكتور عبد الرزاق عيد نبذة عن حياة زكريا تامر. ويرجع اختياره لأعمال زكريا تامر لعدة أسباب موضوعية :

«١ـ الاجماع العام على ان زكريا هو من أهم كتاب الستينات ليس في سوريا فحسب بل في العالم العربي عموماً.

ويقوم هذا الاجماع (الذي يتضمن حكماً قيمياً) على عدة معطيات يعرضها الناقد.

٢ـ لم يتأت لأي كاتب قصصي سوري من الرعيل السابق أو من جيل الكاتب أن ترك تأثيراً على كتاب القصة في سورية غير زكريا.

٣ـ زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالماً قصصياً. عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة، ورؤية تشاكله في إنتهاك البنى الذهنية القديمة وإن كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفياً وجمالياً واجتماعياً». (ص ٧٠)

يقف الناقد أمام خمس مجموعات قصصية تتضمن ستاً وثمانين قصة، لذا فهو مضطر الى اختيار نماذج من هذه القصص وما يرافق هذا الاختيار من محاذير جمالية وابداعية، لذلك «آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعاً بين اختيار النماذج، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلالة سريعة على قصص أخرى» ص (٨)، وبالتالي فإن «أرضية البحث حكمت بجدل الخاص والعام، الجزء والكل. البدء بالجزء، البحث عن خصائصه في الكل، ومن ثم العودة الى الجزء عبر النتائج المستخلصة السابقة، وصولا الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب». (ص ٨)

وفي منهجية البحث يتخذ الناقد من «جدل العلاقة بين الشكل والمضمون، وكيف ينبثق الأول من الثاني أو العكس» الخلفية الظلالية لتحليله النقدي، لأنه «لا يمكن تحديد ماهية (كيف) دون تحديد (خصائص) (ماذا) وعلاقة (ماذا) بـ (كيف) لا يمكن إدراك كنهها إلا بطرح سؤال (لماذا). » (ص ١١) معتمداً على «رؤية فلسفية علمية» ترى «كيفية الظاهرة هي نتاج تحولي لتراكم عناصرها الكمية، ولمكوناتها الداخلية، في شرط وظرف محدد» (ص ١١) ومستفيداً من مناخات التحليل الأدبي الوصفي البنيوي.

اضافة مهمة الى المكتبة العربية النقدية التي تفتقر الى الدراسات المتأنية والمتكاملة

٢ـ القسم الأول : دراسة وتحليل قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة».. القصة الأولى من مجموعة «صهيل الجواد الأبيض».

في دراسة متأنية ومستفيضة وصارمة، يدرس الناقد قصة «الأغنية الزرقاء الخشنة» حيث يقسمها الى مقاطع، مبرزاً محور كل مقطع وسماته وبالتالي سمات القصة (الوصف ـ الديالوج ـ المونولوج)، لينتقل الى دراسة (الوصف ـ الحوار ـ الزمن ـ العلاقة بين الوحدة السردية والوحدة الدلالية ـ الشخصيات)، ويخلص الى ان سمة القصة الرئيسية «هي أنها : (تعبير عن حالة)، وهذه الحالة تأخذ طابعاً وضعياً مجرداً تصاغ على شكل لوحة، تهيمن الرغبات على الفعل، والرغبات تتحقق عبر الانصياع الكامل للدوافع لا لتجربة الوعي» (ص ٣٦).

٣ـ القسم الثاني : البنية السردية والبنية الدلالية في مجموعة «صهيل الجواد الأبيض».

يعرض الناقد في المقدمة علاقة البنية السردية بالبنية الدلالية، منطلقاً من أن «البنية السردية هي البنية الخارجية التي عبر دراسة عناصرها ومكوناتها يمكن الوصول الى إلتقاط عناصر البنية الدلالية والتي تجسد على مستوى النص البنية الداخلية» (ص ٣٩).

ويناقش الناقد العديد من أطروحات البنيوية التي تقع في فخ الوظيفة التشريحية، وذلك باستبدال وظيفة البنية بوظيفة اجزائها. وكذا أطروحة غولدمان عن توالد البنى الذي يقع ـ حسب الناقد، في مطب الميكانيكية، ليبدأ بتحليل عناصر البنية السردية (الشخصية ـ الزمن ـ الفضاء) عبر عرضه لأطروحات تودروف، وغريماس، وبارت للشخصية، فيخلص الى أطروحة تميز الشخصية القصصية في أعمال زكريا تامر وهي ان «الشخصية القصصية تصاغ في إطار فلك الرغبة دون المشاركة والسعي» (ص ٤٤).

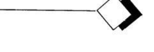
ويدعم ذلك بدراسة نماذج قصصية من أعمال الكاتب في «مجموعة صهيل الجواد الأبيض» ويتابع تقصي ذلك في باقي المجموعات الأخرى في الفصلين الثاني والثالث من هذا الجزء.

٤ـ القسم الثالث : التعبيرية في قصص زكريا تامر.

في المقدمة يستعرض الدكتور عبد الرزاق عيد ظاهرة التعبيرية : نشوءها وتكونها كمذهب في نتاجات (كافكا، ميوسيل جوتفريدين، توماس ولفا) ثم مظاهرها، وفي معرض حديثه عن مظاهر التعبيرية يقول «الكاتب يتمتع بحساسية مفعمة بالحس المحلي الموهوب، بل وربما إحدى خصائص عناصر عمله الفني ذلك العناق القائم بين استيعابه وتمثله لتقنية القصة الغربية، والروح الشعبية المحلية على مستوى الحساسية والسرد، الأمر الذي يمنح قصصه نكهة متفردة» (ص ٩٧). وهو بذلك ينطلق من مفهوم التفاعل بالنسبة لموضوعة التأثير والتأثر، بما في ذلك من إنصاف وأمانة علمية، ثم ينطلق الناقد الى المحدد، من خلال تلمس خصائص سمة التعبيرية واشكالها عبر مجموعة «دمشق الحرائق» ومجموعة «النمور في اليوم العاشر» عبر نتائج التحليل لثلاث قصص سابقة. «أما على مستوى بناء القصة فسنجد خصائص هذه التعبيرية في عدة مظاهر :

ـ هيمنة الخطاب على السرد.
ـ هيمنة المجاز والصورة.
ـ الدمج بين المعقول واللامعقول.
ـ الاسطورة تدمج بين الواقع والمحتمل، بين المعاش والمرغوب عيشه.
ـ الزمن الذاتي.
ـ استلهام اللاشعور والاحلام واحلام اليقظة والهذيان.
ـ الدمج بين الامكانية المجردة والامكانية المحددة. » (ص ٩٨). «وعلى المستوى الايديولوجي تبرز ايديولوجية الكاتب كاحتجاج على المجتمع بكل ما يمثله من مفاهيم وقيم، واحتجاج ورفض لقيم الطبقة البرجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها. . .» (ص ٩٩)

ويخصص الفصلين الأول والثاني من هذا القسم لدراسة تطبيقية للمجموعتين السابقتين الذكر، ثم ينتقل الى استجلاء مظاهر التعبيرية عبر عناصر الشكل البنائي في «مجموعة النمور في اليوم العاشر» وبالتحديد قصة «الأعداء». ويختتم بحثه النقدي بدراسة «التخييل، البناء، الدلالة». وهكذا فإن «وحدة العالم القصصي عند زكريا تامر تقوم على التمزق المطلق في علاقة النسق بالمعقد، في علاقة الكتابة بالواقع في علاقة الشخصية



بوسطها المجتمع ان هذه الوحدة القائمة على التمزق المطلق، إنما هي سر وحدة الابداع والأثر عند الكاتب» (ص ١٦٢).

بعد هذه القراءة السريعة للكتاب، لا بد من الاشارة الى ما يلي:

١ـ الكتاب يشكل اضافة هامة الى المكتبة العربية النقدية التي تفتقر الى الدراسات المتأنية والمتكاملة. وكون الكتاب قدم كبحث أكاديمي لنيل شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون، فذلك يضفي عليه أهمية خاصة، كونه تعرض لمبدع كزكريا تامر الذي أعطى الكثير للقصة السورية بشكل خاص والعربية عموماً.

٢ـ الكتاب بحث تطبيقي حاول الناقد فيه العثور على الشكل في المضمون والمضمون في الشكل عبر وحدتهما وتفاعلهما المتبادل، منطلقاً من كون النص يمثل رؤية وموقف المبدع / الفنان بقدر ما يمثل بنية خاصة ومحددة للعالم.

٣ـ الطابع الأكاديمي للكتاب (بما في ذلك الصيغة المدرسية) لم تفقده سمة التواصل مع القارىء، ولم يبتعد عن سجال الساحة الثقافية السورية ـ خاصة أواخر السبعينات ـ إضافة لمناقشة الناقد للكتابات التي دارت حول الأعمال القصصية لزكريا تامر.

٤ـ بحث الكتاب عن زكريا تامر المبدع وعن قيمته التاريخية والريادية في حيز القصة السورية ـ العربية، في ضوء تصورات وقراءات السبعينات (أو قل حتى بداية الثمانينات) والمجال مفتوح للقراءات الأخرى الجديدة التي ستكون مختلفة عن قراءات وتصورات السبعينات التي غالباً ما سيطر عليها الايديولوجي على الفني في أغلب الأحيان. □

مجنون متأنق بالجنون!

عبد الوهاب الملوح
ناقد من تونس

«السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر»

شعر

ظبية خميس

«رياض الريس للكتب» . لندن ١٩٨٨

■ تجيء هذه المجموعة ممهورة بالرؤيا المغايرة وارادة التجاوز وخلع اقفال المكبوت، تتنفس الشاعرة الثورة وتجيء قصائدها انقلابا على كل ما هو سائد، صاعدة من الغضب، محمومة بالغضب.

فالمرأة في هذه المرة تغير جبهة المواجهة وتهاجم في جنون إذ لم يعد هناك مجال للعراك خارج الحلبة فلا مجال لاجترار الزيف وتهميش المهم. لا تدعي الشاعرة الوصاية، ولا تدعي النضال من أجل حرية المرأة في الوطن العربي وتخليصها من سلطة الرجل. وما الداعي لذلك ما دام الاثنان مضطهدين، لكنها تحاول تهديم الطوطم الذي يتضخم بمفعول الوهم والزيف. انها تخلع عنها اردية السكون في مواجهة المرأة ثم تكسر المرآة في محاولة لتجد نفسها حقيقة امرأة وانسانا أمام السلطان. وهي تستدعي كل الموروث الحضاري العربي في بعده الأسطوري والديني والشعبي للوصول الى هذه الحقيقة.

مناخات شعرية تستهتر بالقيم المقنعة بالمقدس والمحرم

مقياس الشاعرية هنا هو الافلات من قبضة التابو بجميع أشكاله. كيف تحبل المرأة بالحب والحرية والحلم... والبحر في أطمئنان وحب؟ تخرج الشاعرة عن كل نواميس الكتابة الشعرية، وتدخل المغامرة بحس فوكوني في محاولة لارساء شاعرية الجنون، تثور ضد كل سلطة وضد كل محاولة لقوننة وعقلنة الأشياء، تتمرد على ما يسمى بقانون الحياة والطبيعة وقانون العسق والحلم وقانون الشعر. إنها تنشب أظفارها في محاولة تكسير اسمنت المؤسسة واذابة الحيطان التي ارتفعت مكلسة بالنفط والجبس والملح وجماجم الانسان.

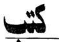
والحالة الشعرية عند ظبية خميس وإن بلغت أقصى حالات التأزم وامتدت حافلة بالخراب ومشاعر الاغتراب فهي دائماً تدس في بعض زواياها سمكة الطفولة ـ خاتم سليمان ومصباح علاء الدين. إن تراجيدية شعر ظبية تنبع من الحنين الدافق لعوالم بعيدة يختلط فيها صخب الصبيان وعبث الطفولة.

هذه الأطياف الحميمية سحقها الاسفلت، ودمرتها العلاقات الاجتماسياسية المرتكزة على أساس القمع والاضطهاد وسلطة الأنا. والشاعرة حين تلوذ بهذا الجانب النوستالجي انما تحاصر الزمن وتوقف نزيف الموت الذي يتدفق يوميا ويتسلل في قهوة الصباح وعناوين الجريدة وقهقهة الخيانة في عيون الأصدقاء عند اللقاء.

كما تغلب على هذه المجموعة مناخات شعرية ذات طابع استفزازي مستهتر بالقيم المقنعة بالمقدس والمحرم.. هذه القيم التي تأسست أنظمة وسلطانا للرجم واختزال الانسان في شيء تافه جدا.

وأشعار ظبية خميس تخرج عن المألوف من شعر المرأة العربية، فهي طقوس للمجنون المتأنق بالجنون وغبطة اللقاء بالذات خارج اطار المؤسسة، وبعيدا عن أعين الجلاد فهي حين تستدعي التراث انما لتفجره وتخلع فيه نوافذ جديدة للبوح، فينتشر النص الغائب فيها ليس على سبيل الحشو والاجترار انما في اطار محاورته لتجاوزه واعادة صياغته وفق معادلات أكثر تعقيداً وضمن حقول دلالية أبعد رؤى. ولهذا السبب كانت الحالة الشعرية عند ظبية خميس تعبر عن خلق لغة جديدة ومجاوزة تقفز من أفق الى أفق وتشع بمستويات ولائية متعددة تؤلف ايقاعا خاصاً يتدفق حسب البنى الصوتية للمفردة داخل الجملة، وللجملة داخل التركيبة النحوية، للمقطع الذي تؤسسه الشاعرة ضمن بيئة سياقية وكاملة.

والمهم الآن هو استمرار عملية تهديم الطوطم بجميع أشكاله واستعادة الذات المسلوبة لضمان حرية الامتلاء بالبحر. □






المختصر

جـاد الحـاج

Jabra. I. Jabra
A Celebration of Life
Dar al-Mámun-Baghdad 1988

■١٤ مقالة وبحثاً بالانكليزية لجبرا ابراهيم جبرا تتناول قضايا الأدب والفن في العالم العربي. تتصدرها مقدمة للكاتب حول إشكالية الكتابة بالانكليزية وعلاقته المبكرة بلغة شكسبير. ويكشف جبرا في هذه المقدمة أن قصصه الأولى بالعربية تأثرت بمطالعاته الباكرة وترجماته التي تناولت أوسكار وايلد وزولا وماكيافيللي واندريه موروا وغيرهم. ويقول جبرا انه قرر منذ بدء دراسته في اكسيتير ثم في كيمبريدج الانغماس في التعرّف الى الأدب الانكليزي وسبر أغواره ليكون قادراً على رؤية الأدب العربي وممارسته في مسار مقارن. لكنه يؤكد بأن هذا الانغماس لم يكن سوى سبيله الى اكتشاف ثقافة اخرى دون أن يعني تبنيها أو اعتناقها.

وتأخذنا مقالات جبرا في هذا الكتاب عبر المحصلة الثرية لثمار أجيال من الأدباء والفنانين العرب مع تتبع دقيق وعلمي للأسباب والنتائج التي آلت الى حركة الحداثة وأحدثت نقلة نوعية في الابداع العربي. ويقيم الكاتب مقارنات ملفتة بين مفارقات ألف ليلة وليلة وبين الأدب الاغريقي، خصوصاً بما يخص السندباد وعوليس. لكنه يوسع ويشرح ويعمق شخصية السندباد: «المخيلة، التوهم، الهلوسة: تأخذنا من وادي الموت الى قمة البرج المطل على مدينة البشر».

ويمزج الكاتب في بحثه بين النظرة التاريخية المرجعية وبين الاستقراء والتقييم الشخصيين. ولعلّ أهم المقالات وأكثرها عمقاً وإحاطة «العهد الفضي للأدب العربي» من حيث شموليتها اكاديمياً ورسمها الدقيق لحالات التململ والنهوض التي ولّدت عصر النهضة العربية الحديثة. لكن القارىء يستشف نضوج سنوات الترحال والمعاناة في مقالة «الكاتب الفلسطيني في المنفى» حيث يجسم نظرته المكونة من ثلاثة عناصر أولية: المرجع التاريخي الثابت، التجربة الجماعية، التجربة الشخصية. ويملأ مساحة المثلث بالأحداث والمراجع والمواكبات والمفارقات والتحاليل.

«إن الشعور بالضياع في المنفى» يقول جبرا يختلف عن أي شعور آخر بالضياع. فهو إحساس بخسارة الذات، وجزء من الخاصية الداخلية. فالمنفيّ يشعر بعدم الاكتمال ولو توافرت له كل الشروط المادية التي يحتاجها». ويروي جبرا كيف تجمع أكبر عدد من المثقفين والمبدعين الفلسطينيين في بيروت حيث بقي الشعور الأصيل بالاقتلاع على مستوى الأفراد والجماعة برغم الظروف المتاحة والتربة الثقافية الواحدة.

ولولا كثرة الأخطاء المطبعية وفقر التوليف والتنضيد كنا اشتهينا توزيع «احتفال بالحياة» على مكتبات العالم. لكن تلزمه طبعة ثانية منقحة ولا بدّ منه لأي مهتم بالأدب والإبداع في العالم العربي المعاصر. □

«البيدار»
دار الكلمة للنشر
عبد الحميد احمد . بيروت ١٩٨٧

■ عشر قصص قصيرة تختلف في أسلوب البناء وأحياناً في لون اللغة وأسلوب التشكيل. غير أنها تفرض على قارئها جذباً فورياً. ويبرع كاتبها عبد الحميد أحمد في استنفار شخصياته كأنه يستخرجها بفعل سحري من كيمياء السرد السريع والمركز. صحيح انها في الغالب شخصيات نموذجية ذات سمات عامة، لكن الكاتب يعيد اليها نضارة الخصوصية ويضعها في مواقف ومناسبات ومواقع وأزمات تضيء لنا جوانب مظلمة من ذاكرتنا البليدة!

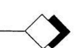
ألا نعرف الكثير عن مآسي العمال الآسيويين في الخليج؟ بالطبع والمفارقة الحادة امامنا في كل لحظة. فحيال الإهدار الفاحش للثروات بؤس مريع يعيش ايامه ولياليه أولئك «المحظوظون» لأن فتات الفتات من موائد الأباطرة هرّ عليهم! ما أسعدهم! وما أسوأ حظ «كويا» الذي حاول أن يبيع هدية اشتراها لزوجته كي يدفع أجرة البريد مرسلاً هدية لمولوده الذكر، لكن المدينة رفضت ان تشتري منه شيئاً. وبقيت معه الهديتان.

أما الفلسطيني الفقير في الدول العربية فمن منا يجهل واقعه؟ انه فلسطيني وفقير! وفي قصة «الأرصفة العربية» يصوّر عبد الحميد أحمد ذلك الواقع المنسي المهمش في ظل الشعارات والأغاني والأناشيد المدرسية. فالمجتمع العربي لا يريد ان «يفعل» لفلسطين أكثر مما يفعل الآن. والبراءة العربية المتمثلة بالأطفال والمتحمسين مطلوب منها ان تسكت وإلا ضربتها امها (الأنظمة) كما يحصل في القصة. لكن الفلسطيني يجرّ ابنته (قضيته) بصبر ومكابرة تحت هذه الشمس العربية القاهرة: «يدها الرقيقة في يده، ثدياها الصغيران يكبران، يعلنان غضبهما» ومن الراديو تنبثّ نشرة الاخبار مليئة بالاستقبالات والردح والترحيب والتوديع والافتتاح...

ولا تخلو مجموعة «البيدار» من الطرافة ـ النادرة فعلاً في القصص العربية الحديثة على وجه العموم ـ خصوصاً: في قصة «صفعتان» حيث يصور الكاتب ببساطة بلاهة الريفي (أم بدائيته؟) حيال الكبت الجنسي. فما الذي يمنع، حقاً، أن يتقدم المرء من امرأة جذبته ويسألها بكل تهذيب: هل يمكن أن أمارس الحب معك؟ يمكنها أن تقول نعم أو لا... لكن هيهات أيها المسكين، فمن قال لك انه «مسموح» قول ما يخطر لك، وكأن الدنيا فالتة؟ هناك بوليس ومحاكم وأعراف وتقاليد، وهذه المدينة التي تبدو لك رائعة بسياراتها وعماراتها وسيداتها أكثر وحشية بكثير مما تتصور، فعد سريعاً الى «خورفكان» أحسن لك! □

. الثلج الأسود
. رواية
محمد ازوقة
. منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٨

■ ذكرتني رواية «البلج الأسود» لمحمد أزوقة بروايات «عبير» التي اصدرتها شركة هارلكوين اوائل الثمانينات، ولعل الفارق بين تلك الروايات الرومنسية الموضوعة بناء على وصفة صناعية مدروسة سيكولوجيا، تجاريا، وتسويقياً، وبين رواية محمد ازوقة، ان الروايات الشعبية ذات التوجه الاستهلاكي لا تدّعي اكثر مما تطرح. فهي رحلة هروبية قصيرة المدى تحاكي المرجعية الذهنية والعاطفية الأكثر شيوعاً ورواجاً، وتستعمل تقنية التصعيد والنقائض وتثير الاخلاقيات القديمة والحديثة، وتبتغي الوصول الى قلب القارىء باسرع مما تبلغه نكهة الاسيد المحلّ في الكوكاكولا حلق المستهلك! أما كاتبنا فانه يأخذ



هيكلية الرواية الاستهلاكية المذكورة ويحاول ان يسكب فيها عناصره التي تتعارض موضوعاً مع المسلمات العمومية والمناخ السياحي الترفيهي، وهي اساسيات لا غنى عنها ولا بدائل منها في بناء الرواية الهروبية.

إلا ان محمد ازوقة يقوم بمحاولة جدّية ومكثفة ومسبوكة جيداً للافادة من عناصر الاثارة البارزة في تلك الروايات: الحب الممنوع. الظروف المعقدة، المفارقات الاثنية، السفر، المسافات، الحوادث الطارئة، وخصوصاً اصطدامات السير، اضافة الى اجواء العمل الشركاتي الضخم والعلاقات المؤدية من خلاله الى زيارة الفنادق والمطاعم والمحال التجارية الفخمة الخ...

حبذا لو اكتفى محمد ازوقة بهذه التوابل، فقد اثقل روايته باوزار الوضع السياسي في الشرق الأوسط والقضية الفلسطينية وزاد مقادير التوصيف المهني فوق اللزوم، مما وضع القارىء امام شخصيات بقيت معلقة في هواء الرواية دون ان تتقدم في أي اتجاه أو تقوم بأي دور، اللهم عدا الفصل بين لقاء وآخر بين سعيد وجانيت... الى ذلك، اخذتنا «البلح الأسود» الى الاردن والعراق واميركا وايطاليا، بلا مقابل... روائياً على الأقل!

«غيوم طويلة، انني أذكر»

فادي ابو خليل

اصدار شخصي . بيروت ١٩٨٦

■ نضارة، نضارة، نضارة! انها العطش الذي لا بدّ من إروائه في القصيدة العربية الجديدة. هناك تجارب وإنجازات ملحوظة في حقلي اللغة والشكل، وثمة ألعاب ماجنة وأخرى اعتباطية الى حدّ الهذر مما يزيد في تعريض القصيدة الجديدة لعبوس التقليديين، إلا أن العبوس الأخطر هو ما يواجهنا في تغييب الطرافة وتيبيس النداوة في الكثير مما نقرأه للشعراء الشبان. غير أن فادي ابو خليل، يضيء في مجوعته الأولى هذه زاوية الطراوة والهشاشة ذات الشفافية المحببة. والتي تؤنسن الشعر وتضعه أبعد ما يمكن عن إشكاليات الثقافة وأقرب ما يمكن الى الحيّ والمعيوش. ويتمتع ابو خليل بطاقة لافتة على ضرب المتناقضات بعضها ببعض، والتربص بتضاريس اللغة وكليشيهاتها ليركب منها كولاجات بارعة:

في طابق السماء الأرضي
تحت الغيوم المشتعلة
اللحظة مقصوصة من رقّاصها
اللحظة نفسها
هي العالم.

ضابط مناخات، لاقط أمزجة، راسم أجواء، ومبتكر قصيدته من سياق شخصي قلما يسقط في الرتابة أو التكرار، وقلما يفتعل التفخيخ المتفشي كتقليعة في الكثير من قصائد الشبان، كونه لعبة الألعاب الساحرة ـ كلا. فادي أبو خليل خجول في مقاربته تجربة القصيدة الحرّة. يفتش عن إيقاعه في التنصت الى صوته دون أي ارتجال نسخي للرائج والمرغوب، وهذه الصفة تسبغ على شعره البكر طيفية أنثوية متوترة، وتقرّبه أكثر الى المتلقي.

ونقرأ في قصائد هذه المجموعة عالماً بهلوانياً يعلو ويهبط في تكسرات مفاجئة مطلاً على مشاهد تارة تبعدنا وطوراً تقرّبنا مما في نفس الشاعر من وحشة ودوار حيال الخضة الطاحنة التي أصابت عمره باكراً. فهو من هذا الجيل الذي تفتح ونشأ في قبضة النار على الساحة اللبنانية، وثار عالمه عائم كالنيلوفر على صفحة حميّة، لكنها مجلّدة بفعل هزئه المرير مما كان وما سيكون.

بلد بلا حتى أسف؟ قصيدته بقدر ما تبوح تحجم عن الإفصاح وبقدر ما تكشف تهرَع لى الإخفاء، فكأنه يمحو ما يكتبه، أو يسير مزيلاً آثار خطواته عن الطريق. ولكن، يقول الشاعر: «للصمت جوانب بارزة الأضراس». □

«الحافات»

محمود جنداري

دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٩

■ يستطيع محمود جنداري في هذه الرواية المتدفقة ان ينسج وتيرة موحدة لعدد من الأزمنة. فالماضي مقحم في الحاضر، والمستقبل يرش علاماته ويرتسم بين الفضاءين دون أن يحدث انشطار أو انقطاع في السياق. لصوته ميزة التلقائية والبوح في طلاوة تأبه قليلاً للضبط والتركيز، فالتة عبر مطبات لغوية، يصهرها الكاتب بسرعة وحرفة باتجاه الابسط والأقرب الى المنطوق والمفهوم.

وبالرغم من دوران القصة في فلك الحرب الايرانية ـ العراقية، إلا ان حيثيات الحرب غير واردة، ولا أثر لأي مداخلة سياسية أو موقف بطولي. بالعكس، فالخوف، والضعف، والألم، وتباريح الشوق الى نمط السلام والحياة الطبيعية أكثر تخييماً على مناخ «الحافات».

والرواية تربط قارئها بأشخاص من لحم ودم منذ صفحاتها الأولى، حيث تقارب جليلة الأعسر: يافعة، وحشية، مستوحدة، تائهة على ضفاف النهر، والراوي، علوان الشعار، يلازمها ويلزّمها حياته.

ولعلّ اللافت بقوة في هذه الرواية غوص الكاتب في التلابيب الدقيقة لنفوس أبطاله. فهو يعامل الأحداث والتنقلات الزمنية والمكانية بضربات سريعة ثم ينغمس في تحليل آثارها وتفاعلاتها جاعلاً همّه تفكيك الوجد والوجدان واستقصاء الملامح العاطفية للبشر المعذبين.

شرطه الإنساني: المرأة المحكومة بالوحدة في الحب، والرجل المحكوم بالواجب في الحرب. وما بينهما ليس أغنية مجد وغار بل صراخ مكتوم تكممه ظروف قاهرة، بعضها ثابت في التقاليد والعادات، وبعضها الآخر طارىء ولدته المعركةج

ومشكلة جنداري إسرافه أحياناً في إغفال التشذيب والضبط اللغوي. فكأنه يدلق كلماته المخزونة من فوهة عريضة وبأقلّ انتباه ممكن، ما جعل الرواية بحاجة الى ترشيق في المتن، وتمتين في رشاقة البناء. الى ذلك تلامس «الحافات» حدود الأسطورة في محصولها الأخير. وهي من أقلّ الروايات الجيدة حذلقة وادعاء في هذه الفترة. □

من أجل حوار فكري عقلاني

عبد المجيد الانتصار
المغرب

■ ترمي هذه المقالة الى إثارة مسألة «النقد» في الحوار الثقافي العربي، وذلك من خلال تسجيل ملاحظات حول المقصود من نقد باحث أو كاتب لآخر، وحول الكيفية التي يُمارس بها هذا «النقد». وان الباعث على توجيه مقالنا الى هذا الغرض هو ما نلاحظه في بعض الأحيان من كتابات «نقدية» لا نرى فيها تأسيساً أو ممارسة لتقليد نقدي حقيقي يقدم خطابنا الفكري أو الثقافي عامة. وفي هذا الاطار يمكن وضع المقال «النقدي» الذي نُشر بمجلة «الناقد» للسيد «جون طوبال»، بعنوان: «إلغاء العقل والمنطق»[1].

ان الملاحظة الأساسية التي تبدو لقارىء المقال، منذ البدء، هي ان عملية «النقد» عملية هدم من أجل الهدم، إذ تسود خطاب المقال نزعة السَّلب hegation[2]؛ فهو يسلب وينفي ما جاء في المقال الذي اتخذه موضوعاً لـ «نقده» من أجل سلبه ونفيه فقط. وان هذه النزعة «العدمية»[3]، في نقد السيد «جون طوبال» لمقال السيد «يوسف سامي اليوسف»، هي التي أثارت كتابة هذه السطور. فلا نريد اذن مناقشة مضمون المقال الذي يحتوي على عدة قضايا تتطلب الوضوح وإعادة النظر[4]؛ وإنما نتجه الى التفكير في كيفية وطبيعة ممارسة «النقد» داخل ذلك المقال. ان هذا التفكير، اذن، هو إشكال حديثنا هنا.

لنعد الى مقال الناقد، ونتساءل: كيف مارس «نقده» لموضوع خطابه؟ ما هي طبيعة هذا «النقد»؟ ونتأمل في أسلوب ولغة (الناقد) كي نجيب عن هذين السؤالين. فقد جاء على لسان (الناقد) ما يلي:

ـ قال يخاطب صاحب المقال موضوع «النقد»: «من قال لك أيها السيد...»؟

ـ وخاطبه ساخراً: «هنيئا لك كشفك الباهر ودليلك القاطع»!

ـ ويذمه في عدة مواقع:

«هل يعرف ما يتكلم عنه؟ ما يقوله؟»

«هل قرأ هيجل فعلا؟»

«التبجح الفارغ»..!

«كلامي هذا يكشف عن جهل مريع..»!

«الادعاءات الفارغة»..!!

«الأخطاء الفاحشة»..!!

«... حسنا، هناك ما هو أفظع»!!

«... يبين عن جهل مريع بذلك بادعاء باطل...»!![5].

تفرز هذه المعطيات ان الخطاب النقدي، في المقال المذكور، لم يوجه اهتمامه الى موضوع النقاش بقدر ما اهتم بمخاطبة ذات الكاتب الذي ينتقده؛ فهو لا يحلل الفكرة، ولا يفكك المفهوم، ولا يقارن العبارات، ولا يختبر الفرضيات والنتائج، ولا يقوِّم الأطروحات... انه لا يفعل كل ذلك عندما يتعامل مع المقال الذي يمارس عليه نقده. لقد راح، بدلا من ذلك، يجمع أسوأ العبارات ليوجهها الى الكاتب، مثل تلك التي سجلناها فوق. وقد يصدق على مثل هذا النقد ان نسمه بما يلي:

أ ـ نقد لاعلمي: إذ لا يتخذ من الطموح الى تأسيس قول علمي في موضوع النقاش اشكالا له، ولا يتجاوز الانطباع الذاتي والاندفاع للرد على الآخر، من أجل هدم قوله فقط.

ب ـ نقد لا تربوي: إذ يفتقر الى التواضع في التعامل مع شخص الكاتب، وفي طريقة التعامل مع مقاله. كما لا يحترم أبسط أخلاقيات الحوار.

ج ـ **نقد عقيم**: إذ أنه ذو أفق مسدود؛ فهو كلام لا يتجاوز اثره ـ ان كان له من أثر ـ الشخص الموجَّه اليه. وحتى هذا الأثر المحدود يكون سلبيا. انه يكرر نفسه، ويستهلك عباراته وألفاظه، ولا ينتج معاني جديدة، ولا يكشف معارف يجاوز بها ما يعيبه على المقال الذي ينتقده.

لا يمكن، اذن، لنقد كهذا الا ان يكون نقدا هادماً، سالباً، نافياً، بالمعنى العدمي للهدم والنفي والسلب. وبالتالي، لا يمكنه ان يقدم الانتاج الثقافي الفكري، ولا ان يساهم في بنائه وتكونه المستمر. انه، اذن، ليس نقداً عقلانياً، ولا مبدعاً. لذا يكون ضروريا ان نفكر في ممارسة النقد عندما نقبل عليها، وان نفكر في كيفيتها، وفي الأفق الذي نوجهها نحوه، وفي مدى ما ستقدمه للبحث العلمي في الموضوع المطروح للحوار. كي نجعل منها ممارسة نقدية عقلانية، إبداعية، هادفة...

... وآنذاك، فقط، سيكون النقد علميا، لا شخصيا ذاتيا. ولعل في تاريخ الفكر الانساني علامات بارزة تدل على أن النقد الحقيقي هو الذي يحوِّل الثقافة، وهو الذي يفتح آفاقا جديدة للبحث والتفكير؛ فيكون نقداً كاشفاً وفاعلاً، لا هادماً وعقيماً. يكفي أن نفكر في:

ـ ان نقد «ديكارت» للفكر الوسيطي ـ الكنسي كان جذراً لبناء فلسفة حديثة.

ـ وان نقد «كنط» للعقل الفلسفي السابق عليه أسس لثورة «كوبرنيكية» في الفلسفة الحديثة.

ـ وان نقد «ماركس» لـ «هيجل» كشف عن قراءات جديدة للتاريخ الاجتماعي والفكري، وللعلاقة بينهما.

ـ وان نقد «ابن رشد» لـ «الغزالي»، بل للفلاسفة المسلمين السابقين عليه، وجَّه الفلسفة الاسلامية وجهة جديدة ستساهم في لحظة إحياء الفكر الاوروبي لتراثه القديم ـ اليوناني.

ـ وان نقد «فرويد» للاتجاهات السيكولوجية قبله أسَّس منهجاً جديداً كشف عن قارة خفية في بناء الشخصية البشرية: «اللاشعور».

ـ وان نقد «ابن خلدون» للمؤرخين المسلمين السابقين عليه أبدع توجُّهاً متميزاً في كتابة التاريخ.

.... وقد تطول اللائحة، ولكن يكفي ان نعلم ان نقد مقال مكتوب ليس، بالضرورة، عملية هدم لما ورد فيه، أو عملية ذمٍّ لصاحبه... بل ان نقد مقال ما هو إلا فرصة لمحاورة أفكاره، للاتفاق أو الاختلاف معها، لتطويرها، لتكملتها، لإجلاء غوامضها، لقراءتها داخل مشروع فكري خاص أو عام؛ كي لا يكون «النقد» مجرد نزوة. □

١. انظر «الناقد»، العدد ١٧ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٩، ص ص ٨٠ ـ ٨١. وقد جاء المقال رداً على مقال اخر حول: «الصوفية والنقد الأدبي» للسيد «يوسف سامي اليوسف»، المنشور في العدد ٨ من «الناقد»، بتاريخ شباط ١٩٨٩.

٢. لا نستعمل هنا لفظة «السلب» بمعناها الفلسفي، الذي يدل على التجاوز، وإنما بمعناها العادي، حيث تستعمل كمقابل للفظة «الايجاب».

٣. نعني بذلك اتجاه المقال الى نفي ما يقوله الاخر بدون اي غرض اخر، أي: نقد يَعْدِمُ القول الذي ينتقده، بل ينتهي الى العدم، الى لا شيء.

٤. نذكر من ذلك مثلا: علاقة الغزالي بكتاب «الرعاية لحقوق الله» للمحاسبي. «الكلي هو الفكر»، عند هيجل، تكرار لقول أرسطو: «لا علم الا بالكليات». فهم صاحب المقال لقول هيجل بأن مذهبه احتوى كل الفلسفات... وغير ذلك.

٥. انظر نص المقال في العدد ١٧ من «الناقد»، ص ص ٨٠ ـ ٨١.

ناقد ومنقود

اشكاليات النقد الارهابي

ابـراهيـم اليـوسـف
سورية

■ بداءة، أستميح الدكتور الناقد عبد الرزاق عيد عذراً لاستخدامي مصطلح النقد الارهابي، الذي هو عنوان احدى دراساته القيمة؛ وأنا في سياق مناقشة مقال للسيد نادر سرور نشر في العدد الثامن عشر من أعداد مجلة (الناقد) التي أحترمها شخصياً كقارىء ومتابع للدوريات العربية، وأترقب صدور اعدادها بتلهف وشغف.

في مقالته السريعة هذه، يحاول السيد سرور عرض ديوان لي بعنوان «هكذا! تصل القصيدة»، صدر عن دار اللواء ـ ١٩٨٨ ـ. مقـال مليء بالمغـالـطات والنقـد التخريبي الذي لا يخدم العملية الا بداعية بشيء، ولا يمت إليها بـ. . «صلة»!

في البداية، حاولت الترفع عن مناقشة هكذا «نقد»! انفعالي، ذلك لأن ما جاء في مقالته، هذه، يحمل في ذاته كل الردود على نصه، غير اني فيها بعد رجحت توضيح بعض النقاط للقارىء، ولأثير من جديد مسألة اشكالية نوع من النقد المتطفل الذي باتت صحافتنا الأدبية تعاني منه. والسيد سرور نفسه يعترف بذلك حين يتحدث عن قصيدة النثر وتـطور الرؤية الشعرية، بقوله: «ما يزال النقد عاجزاً عن اكتشافه وتحديد معالمه وسماته»! ـ فبعد مقدمة سريعة عن ولادة قصيدة النثر في العالم العربي؛ وحديث عن الركام الشعري في الساحة الأدبية العربية ينتقل السيد سرور الى ذكر عدد من الأسماء التي ظهرت في الساحـة الشعرية السورية أواخر الثمانينات، فيورد أسماء متألقة الى جانب أسماء اخرى ذات حضور عادي، ناهيك عن ذكر اسماء غير معروفة البتة إلا على مستوى «المـوائـد» التي لا يشك القارىء المطلع في أن صاحب المقال قد تعرف عليها بمعزل عن حضورها الابداعي، فهو بصدد هذه الأسماء وغيرها يخول نفسه توزيع الألقاب والأوسمـة على الشعـراء، ولا يتورع عن تصنيفهم الى مراتب ودرجات ليؤكد بذلك ان النقد عندنا لا يزال أسير المزاجية، بل انه لا يمس ـ غالباً النصوص المتناولة، وهو عند بعضهم كلام عام تنفر منه الأسماع، نتيجة تكراره وعدم مقدرته على خدمة النص الابداعي قيد أغلة.

فبعـد ان يقـوم السيد سرور باستعـراض عضـلاته الثقـافية ـ يتـذكر انه بصدد قراءة ديوان شعري يسميه «كتـابـاً». . فحسب؛ ليجـري مجزرة باسم النقد بحق ديواني. وقبل ان أتوقف عند أهم الأخطاء التي وقع فيها صاحب المقـال المذكور، أحب ان اذكره بأنني اول من انتقدت ديواني بشكل شخصي من خلال زاوية «اعترافات أدبية» نشرتها في صحيفة (تشرين) أواخر ١٩٨٩. . مبيناً فيها رداءة الطباعة، وعدم تحقيق الديوان لرغبتي، وعدم مقـدرتي كذلـك تجاوز ما قدمتـه في ديواني الأول: (للعشق، للقبرات والمسافة) ١٩٨٦، مؤكدا بأن ظروف (. . . .) هي التي تحكمت بانتقـاء نصوص قديمة الى جانب نصوص تمتلك شيئا من المعقولية، لكن هذا وغيره لا يمنعني قط من الاعتزاز بنصوص متناثرة هنا وهناك، احتوتها دفتا الديوان، وأصرت على جودتها أكثر القراءات التي نشرت حول ديواني ـ الثاني ـ في الصحافة المحلية والعربية.

يقـول السيد سرور فيها يقـول عن مجموعتي، وعني كصـاحب للديوان: «وصل صاحبها الى هذه القصيدة مستعجلاً من أمره، فلا عدة ناضجة، ولا تملك للغة، ولا رؤى جديدة!» ويرى بأنني فيها قدمته في مجموعتي انها لا أخرج من دائرة الاعتماد على منجز غيري، وانها من الـركـة والفتور والاجترار للصياغات التي باتت مألوفة، اعتـداء على الشعـر ـ فالصياغـة. . . . هشـة ـ برأيه ـ مضطربة، واللغة سيئة «تصورا يقولها. . هكذا!!». انها اتهـامـات بالجملة يكيلهـا السيد سرور بلا رادع، ولا انصاف، ودون ان يكلف نفسه كمعلم تقليدي يناقش باستعلاء مطلق، وظيفة انشائية لتلميذ لا يجيد أولويات اللغة. . فهل يصدق ان يكون هناك ديوان شعري، ذو لغة سيئة. . وركيكة. . ترى؟ لقد كان بامكانه استخدام أية نعوت أخرى للغة عندي، غير تلك الصفات الملفقة، ليلبسها ثوب المعقولية؛ رغم بعد اتهاماته من الصحة.

ان مثـل هذا الاتهـام ليدعو الى الضحك من مأخذ كهذا. نعم. . أيعقل ان تكون لغتي سيئة وأنا عضو في اتحاد الصحفيين وأكتب في الصحافة منذ أكثر من عقد زمني؟

انني لن أحاول التسلح بالأراء التي تقف على النقيض تماماً مما قاله السيد سرور في شتيمته «النقدية»، مع ان من بين أصحـاب تلك الآراء أسماء هامة، قرأت نصوصي بروية، مبينة الصالح فيها والطالح. . . أسماء اعتز بها كالاستاذ محمد جمال باروت ـ خالد ابو خالد ـ محمد علي شمس الدين الخ. . الخ. .

والغريب ان الأستاذ سرور يقع في مطب التناقض مع ذاتـه، اذ انه يقول في معرض حديثه عن قصائدي ان القـارىء يقع على روتينية تغالي في استعراض ميزتها. . دون ان يدري بأنه بمثل هذا الكلام يؤكد وجود مهارات ما في تقنية النصوص التي (لم تعجبه. . حتى قبل قراءتها» هذا اذا كانت قد حدثت حقـا. كذلـك يرى بأنني ـ كغيري ـ أطلق المخيلة اليومية العابثة الموصفة لما يتناقض مع الذات ومن ثم تقدم وصفا كاريكاتوريا، لكي يحكم بعد ذلك، وبدون أية محاكمة عقلية على موهبتي بالتحجر وبأنني دخيل على عالم الشعر «!!!!». ثم أنه يرى بأنني ألهـو بالكلام، ولا يرى ضيراً في هذه اللعبة المبنية على أصول ـ عند غيري ـ أما أنا. . أما أنا ـ فبرأيه ـ لا يجوز لي ذلـك لأنني «هكـذا معتـد على قصيدة النثر» أهدد مستقبلها وعرشها بالسقوط لدرجة انني خشيت من المثول أمـام محكمـة أدبية من أجل اعدام موهبتي الأمر الذي حاول القيام به حقا في مقاله المتهور هذا.

كما انـه يحاول جاهـداً ألا يطلق صفـة شاعر علي، ويتجنب كذلك اطلاق صفة قصيدة على نصي رغم أنه يقع أخيراً في الفخ الذي يحاذر الوقوع فيه.

يقـول السيد سرور ان كلّ قصائد المجموعة نثرية. ومن المـدهش ان هنـاك قصيدة تفعيلية ـ تحتـل أربـع صفحـات من الـديوان. . (وأنا واحد ممن يكتبون هذه القصيدة الى جانب قصيدة النثـر. .) ترى كيف لم تقع عينـاه على هذه القصيدة؟! اضـافة الى انه يقول ان في الـديوان تسع عشرة قصيدة واقعاً ومنزلقا بذلك في رامة خطأ وقع فيه الفهرست الأخير للديوان مع ان عددها أكثر من ذلك!!

ان دراستـه تغفـل منـاقشـة قصائد ـ مطولة احتلت مسـاحـة ـ ٦٠ ـ صفحـة ليتحـدث عن قصيدة تقارب «الثـلاثـين» كلمة فقط. . . اختارها من أصل عشرين صفحة الأخيرة. ترى أليس في هذا ما يدل على ان قراءته جاءت، اعتباطية انتقائية لا تستند الى نصوص الديوان بل انها الى أي شيء آخر، لا أعرفه أنا. .

ويرى الـسيد سرور بأنـني أهتـم بالأيديولـوجي والاجتـماعي، متنـاسيا بدهية وظيفـة الفن الجماهيري، خصـوصـا اذا كان هذا الايديولـوجي يرتـفـع عن ـ الشعاراتية ـ الفجة. والمضحك المبكي ان السيد سرور الـذي يتحـدث عن سوء اللغة عندي يقول حرفياً عن قصيدتي: «ان ـ أبـأس ـ ما في هذا الكلام انه. «يبدد» التماعات جميلة عرفتها قصيدة النثر».

ان أحكام السيد سرور مسبقة، غير متسلحة بالمنطق والصدق، ولا غريب في ان يكون قد تلقاها من خلال مكالمة هاتفية، أو رسالة بريدية ارضاءً لخل أو ثلة او نحو ذلـك من الأسـاليب المؤسفـة التي تعـاني منهـا الساحة

النقدية؛ فهو بذاته يعترف في نهاية مقصلته النقدية، بأن ما جاء في المقال ربما يكون مجرد احتمال. ترى أيجوز «لواحد مثله» أن يسيء الى مجلة قديرة، والى صوتٍ شعري مهما كان ضحلا بهذه الخسة؟

انه في مقالته بعيد دائماً عن مناخ القصيدة - تستهويه الأستذة، نزق، سوقي في نقده، وكل ما كتبه قدح مزري، ومقلب مفضوح، يعالج عبره النص من الخارج بله عن بعد، تماما كما يحدث للاساءات الشللية المبرمجة بخبث، وضروب النقد العشائري المتطفل على النقد، فان أحدا لا يصدق قط خلو ديوان كامل من الماعة هنا أو هناك.

ان المقصلة النقدية التي ارتكبها سرور، تدل بوضوح عن وجود انموذج من الكتبة، يفتقدون الاحساس بمسؤولية الكلمة، والأمانة الصحفية، وتدعو لأن نقرع ناقوس الخطر. على أمل ألا تتكرر مثل هذه المهزلة باسم النقد الذي يسيء الى الموهبة، بدلا من ان يمنحها المرآة كي تستوضح ملامحها وتنتفع من الرأي الآخر.

باختصار شديد ان ما كتبه سرور كلام عدواني، مثبط، لا نور فيه ليضيء الطريق أمام القارىء والكاتب، وأنه بينما يسمى بمقاله النقدي هذا، أشبه بالطبيب الجراح الذي يستأصل اصبعه والأعضاء السليمة في الجسد؛ وهو يريد استئصال دملة ما من أجل الحفاظ على حياة جسد أهم وأكبر دائماً من الحالة المرضية التي تنتابه. □

أفكار حول العامية والفصحى

صلاح صالح

سورية

■ تستدعي مقالة الدكتور غالي شكري «يسارية الرواية المصرية» المنشورة في العدد التاسع عشر من (الناقد) جملة من التساؤلات والاشارات، سنحاول ان ننأى بها عن التخويض فيما كثر التخويض فيه قديما وحديثا، ليس بقصد محاولة التفرد بانتهاج اللامطروق، وإنما إيثارا لعدم التكرار، وعدم إثقال الموضوع بعناصر باتت ممجوجة لكثرة طرحها وتناولها، رغم مشروعية المبررات التي يملكها التكرار القاصد الى جعل نفسه مجرد مقدمة أو بدهية او منطلق. وأحيانا يكون وسيلة دفاع عن قضية مهددة، وتكرار طروحاتها، سبيلها الوحيد للدفاع وإثبات الأحقية.

قدم الدكتور غالي شكري أنموذجين لروايتين مصريتين «الرحلة» لفكري الخولي، و«الوسية» لخليل حسن خليل، وينتظم الروايتين صدورهما في الثمانينات، وانتساب كاتبيهما الى اليسار المصري، واقترابهما من السيرة الذاتية، وتفترقان بكون «الوسية» مكتوبة بلغة فصحى بينما «الرحلة» مكتوبة بلغة عامية، والفصيح القليل الذي تخللها جاء موقعا بطريقة السرد العامي، وجاء من خارج العوالم اللغوية التي تتشكل منها مفردات المثقفين، والمقارنة المعقودة بين الروايتين، جاءت لصالح المكتوبة بالعامية المصرية، لأسباب لم تبسطها مقالة الدكتور شكري بالتفصيل الرامي الى الايضاح، وإقناع القارىء بقضايا متمتعة بدرجة كبيرة من الدقة والاشكالية، وإثارة الحساسيات، فنيا وثقافيا وسياسيا وفكريا، كالقضية المطروحة في المقالة المشار إليها، حول الفصحى والعامية، في اللغة الفنية المكتوبة.

الأمثلة التي ساقها من «الوسية» المكتوبة بالفصحى للدلالة على الهشاشة البنائية وافتعال المواقف والأفكار، والتسطح الانفعالي، استطاعت ان تخدم ما ساقها لخدمته بينما عجزت الأمثلة المكتوبة بالعامية عن تأدية الدور المعاكس، وقصرت عن احتدامها بالزخم الانفعالي والدلالي الذي رآه الدكتور شكري محتدماً بها، واحتشادها بالموروث الشعبي، كالمواويل وسواها لم يرفعها الى توترها الفني، لنقل ذاته متوترا الى القارىء الا اذا كانت العامية المصرية تملك أسرارا تستعصي على فهم غير المصريين، وهذا يقود الى مشكلتين:

الأولى: تتعلق بشيء من الترويج للعامية المصرية لاعتمادها لغة مستقلة، وبديلة عن الفصحى من موقع الزعم الذاهب الى أنها لغة الجماهير الشعبية، وأنها لغة تتفوق على الفصحى بقدرتها على متابعة دقائق الحياة المعاصرة، والنفاذ الى بواطنها، واستيعاب قضاياها الكبرى، بمقابل انعزال الفصحى عن اللغة الشعبية المنطوقة، وعجزها المتعلق بفقرها، ومحدودية مفرداتها، إزاء غنى المنتجات والمبتكرات المادية، والمكتشفات والمستجدات التي يزدحم بها القرن العشرون، فكلما تم ابتكار مادة جديدة، أو فكرة جديدة، ازدادت قواميس اللغات في العالم مفردة جديدة، وفي بلادنا، تكون المبادرة الى اطلاق التسميات، وخلق المفردات المواكبة لمستجدات العصر، وقفا على اللغات المحكية، حيث تبقى القواميس مقفلة أمام المنتج الجديد، وكأنه ليس موجودا، الى ان تتكرم مجاميع اللغة العربية بإطلاق تسمية ما، لها ما لها، وعليها ما عليها.

لسنا الآن معنيين بتقييم المبادرة التي تقوم بها اللهجات المحكية، مقابل تقصير مجاميع اللغة ولكن التنبيه ضروري الى ان الافتتان المتنامي بهذه اللهجة أو تلك، هو مغازلة لبعض النزعات التعصبية الاقليمية، مسرحها يتجاوز مصر الى بلدان عربية أخرى، فكما يتحدث بعضهم عن شيء يسمونه «التفوق المصري» أو «العبقرية المصرية»، يتحدث آخرون عن «العبقرية المغربية» أو التفوق العرقي السوري»... الخ. والأمر يتجاوز مثل هذه المفاهيم المسطحة عن العبقريات الاقليمية، الى محاولة ربط اللهجات المحلية باللغات القديمة التي سبقت وجود العربية في المنطقة، كربط العامية المصرية بالفرعونية، وربط العامية اللبنانية بالفينيقية، ولا يخفى ما في هذه المحاولات من أبعاد سياسية وايديولوجية، لسنا الآن بصدد عرضها.

والثانية: تتجاوز المكتوب باللهجة المصرية الى المكتوب سواها من اللهجات الأخرى، والصعوبة القائمة في ضرورة شرح المفردات والصيغ، وإخضاعها الى نوع من الترجمة للفصحى في حال أريد لها ان تتجاوز بيئة لهجتها، فغير العراقيين، على سبيل المثال، يحتاجون الى نوع من الترجمة الكاملة لقصائد مظفر النواب المكتوبة بالعامية العراقية، ويحتاج الذين يعيشون خارج بلاد الشام الى مثل هذه الترجمة مع القصائد المكتوبة بالعامية اللبنانية لطلال حيدر وميشيل طراد.

- الثقافة السمعية، والسمعية البصرية» الأغاني والمسلسلات التلفزيونية والأفلام «المعتمدة على اللهجات المحكية، لا تخضع معالجتها لنفس الدقة التي تخضع لها المادة الثقافية المكتوبة فالوسائل السمعية، والسمعية البصرية، مزودة بوسائل أخرى خارج اللغة، تمكن المتلقي من تجاوز حاجز اللغة أو اللهجة في حال وجوده، بينما يتعذر فعل ذلك مع المادة المكتوبة، فقد يتمكن المشاهد من استيعاب فلم سينمائي، يجهل لغته جهلا تاما، بينما لا يستطيع ذلك مع لغة لا يعرفها، وحتى في المجالات السمعية، والسمعية البصرية، تقف اللهجة المحلية دون انتشار موادها خارج بيئاتها، حيث حالت العامية المغربية دون الاستمرار في رواج أغاني فرقة «ناس الغيوان» رغم كل الضجة التي لقيتها في حينها، وخضعت أفلام كثيرة ناطقة بالعامية الجزائرية والتونسية الى ترجمة كاملة لدى عرضها في مصر وسورية، ورغم ما يُحكى عن رواج أغاني فيروز ومسرحيات الرحابنة في أوساط مصرية كثيرة فقد احتاج فلم (بياع الخواتم) الى ترجمة لدى عرضه في مصر، رغم انه من إخراج المصري يوسف شاهين، وتم أيضا تمصير مسرحية (الشخص) لتقديمها بصوت عفاف راضي.

وعلى هذا الأساس، فإن رواج اللهجة المصرية في البلدان العربية، وسهولة التعامل معها عبر الأغاني والأفلام والمسلسلات، لا يعني إمكانية فعل الشيء نفسه مع المواد المكتوبة، فأشعار أحمد فؤاد نجم خرجت من



مصر بواسطة صوت الشيخ إمام وألحانه قبل ان تخرج مطبوعة في الكتب، ولم تستطع ان تخاطب الذين خاطبتهم لو لم تخاطبهم ملحنة ومغناة بشكل أساسي فقد عجز ديوان (المشروع والممنوع) لعبد الرحمن الأبنودي، وهو مكتوب بالعامية المصرية، عن الانتشار الذي حققته الأعمال المطبوعة لأحمد فؤاد نجم، مع ان التفوق الفني قد يكون لصالح «المشروع والممنوع»، وتوخياً للاحاطة والدقة، في المثال المطروح، لا بد من إثبات العامل السياسي في انتشار أعمال أحمد فؤاد نجم. ومن الأمثلة الأخرى لما جاء مكتوبا بالعامية المصرية مسرحيتان لناظم حكمت ضمهما مجلد واحد «سيد ديمقليس وجوهر القضية». المسرحيتان مترجمتان الى العامية المصرية، وعندما حاولت إحدى الفرق المسرحية في سورية فرقة المسرح العمالي في حمص عرض (جوهر القضية) اضطر المخرج فرحان بلبل الى إعداد النص وجعله ناطقاً بالفصحى ولاستحالة نجاح العرض في سورية، أو على الأقل صعوبة نجاحه، في حال إبقائه ناطقا بالعامية المصرية، بالرغم من وفرة الوسائل غير اللغوية، التي يملكها العرض المسرحي للتعبير والايصال، وبالمقابل لجأ أحد المخرجين المصريين الى تمصير مسرحية «الملك هو الملك» لسعد الله ونوس من أجل عرضها في مصر، رغم ان النص مكتوب بالفصحى وليس بالعامية السورية.

ـ ان عملا روائياً بالعامية، تمكن نسبته الى ما يسمى «التلقائية او العفوية في الفن» وهذه النزعة شهدتها أوروبا القرن العشرين، وأوروبا ما بين الحربين العالميتين، وأقلعت عن الاحتفاء الشعائري بها منذ زمن، باعتبارها واحدة من ردود الفعل على ما كان ممارسا على الفن من صرامة فنية وفكرية وخضوع لعدد لا حصر له من القواعد والمقاييس، وباعتبارها تجسيدا للفكرة القائلة بأن الفن شكل من أشكال اللعب، وباعتبارها تجسيدا لشمول الشعور بالعجز والاحباط واليأس من الحضارة التقنية، وباعتبارها أيضا نوعا من الصرعة، وهذا ما لا تعنيه «الرحلة»، التي ساق الدكتور غالي شكري قصة كتابتها وخروجها الى النور، وكأنها واحدة من الأعمال الفنية الفذة، التي صنعها كاتبها بكل ما تعنيه العفوية والتلقائية من معان.

ـ لا يجوز لأحد ان يستنكر على عامل نسيج كفكري الخولي قيامه بفعل الكتابة، لكن ان تستند قيمة العمل الفني بكاملها، الى مجرد صدوره عن عامل امر غير مقبول، سواء نظرنا اليه من الموقع الايديولوجي ـ السياسي الذاهب الى تغليب مصلحة البروليتاريا، أو من الموقع الثقافي الذي يعتبر الفن حركة محكومة بقوانينها الداخلية المعزولة، جزئيًا او كليًا، عن قوانين الحركة الاجتماعية، عندما اعتبر ارتفاع الجماهير الى مستوى الفن عملا ثوريا، ونفى بالمقابل صفة الثورية عن العمل النازل الى مستوى ما تعيشه الجماهير المسحوقة، من فقر معرفي وثقافي، تعتبره الكلاسيكيات الماركسية انعكاسا للفقر المعاشي.

ـ الروائيون الذين جعلوا حوار شخصياتهم ناطقا بالعامية، ذهبوا هذا المذهب، لأسباب متعددة، يختزلها أو يختزل معظمها، انتساب أعمالهم الى الواقعية بشتى اتجاهاتها، والتوسع الذي اعتمده بعضهم لتجاوز العامية في الحوار، الى لغة السرد، قد يكون ناشئا عن محاولة إكساب هذه الأعمال، مزيدا من التصاقها بالواقع والواقعية بتأثير مناخ شامل، من الفهم السياسي المسطح للعلاقة بين الفن والواقع، وقصرها على نوع من التبادلية الميكانيكية بين الطرفين.

وهذا لا يعني سريان الانتساب للواقعية على جميع ما كتب بالعامية، وخاصة في مجال الشعر اذ صدرت أعمال شعرية مكتوبة بالعامية ـ اللبنانية خصوصا ـ عن رؤى شعرية مختلفة، وجدت في المحكية اللبنانية جماليات لم تجدها في الفصحى.

إن الصدور الانعكاسي المباشر عن الواقع، بما فيه لهجاته المحكية، ليس كافيا لاضفاء صفة الواقعية، على الأعمال الصادرة بمثل هذه التلقائية، وفي حديث الدكتور شكري عن «الرحلة» ما يشي بصدورها التلقائي عن تجربة عيانية، عاشها الكاتب، ومن أسباب كاتبها لاستخدام العامية شيء من القطيعة المعرفية مع الفصحى، وشيء من حرصه على المزيد من التصاقها بالواقع وحقائقه العيانية، وما يمكن ان يكون قد ترسب في ذهنه من مفاهيم مختلفة عن المذاهب الواقعية.

ـ تختلف المادة المكتوبة، أية كانت لغتها عن المادة السمعية والسمعية البصرية بكونها موجهة الى جمهور متعلم، يعرف القراءة والكتابة، ومن المعروف ان التعليم في البلدان العربية وقف على الفصحى، حيث يصعب ان نجد قارئا عربياً يعجز عن استيعاب ما يقرؤه بالفصحى، وخاصة النصوص الروائية، وهذا يبطل المزاعم المستندة الى ان المحكية هي اللغة الوحيدة التي تفهمها الجماهير، وان من أسباب الذين يعتمدونها في الكتابة الفنية، اعتبارهم إيّاها لغة جماهيرية مع التنبيه الى ما تتصف به كلمة «جماهير» من طبيعة زوغانية ومطاطة، وافتقار الى التحديد، وما تم ذكره في هذه الفقرة يمكن اعتباره هدما لواحد من أبرز الأسس التي تستند إليها الكتابة بالعامية، الا اذا كان اعتماد لهجة محكية بذاتها جزءا من برنامج عام، يتجاوز الثقافة الى السياسة، ويرمي الى تكريس اللهجة لغة مستقلة، تقطع بالتدريج وشائجها مع الفصحى.

ـ مما يتوقعه بعض المتفائلين بوحدة الجنس البشري، ان يتكلم سكان الكرة الأرضية لغة واحدة، في زمن قادم، قد تفصلنا عنه عشرات القرون، لكنه قادم إذا تم اعتباره نتيجة حتمية لحلول أسبابه التي نستطيع ان نعاين طلائعها القائمة في اختلاطات الشعوب، وتمازجها، وتفاعلات حضاراتها، معايشة، ومثاقفة، أو مناحرة وحروباً، والعجز المقابل عن الانعزال، والامعان في تعلية الأسيجة والحواجز، ومما يمكن التحدث عنه في الاتجاه المعاكس زوال بعض اللغات القائمة حاليا نتيجة انقسامها الى لهجاتها على غرار ما حدث للغة اللاتينية، فيتم ضغط المدارات حول نُويّاتها لتصبح الفسح بين النوية والمدار، في مدى وعي الجميع، فينعدم الفرق بين المكتوب والمنطوق، وتردم الهاوية القائمة بين واقع الوعي، والوعي المنشود عبر الثقافة، وتصبح الترجمة الوسيلة الوحيدة للانتقال بالمادة المقروءة من بيئة الى أخرى، وإذا استمر تكريس الكتابة باللهجات المحكية في المنطقة العربية، فسوف يؤدي ذلك الى عدد غير يسير من القواقع اللغوية، سيلزمها استمرارها في الانضغاط حول نوياتها، مسارا آيلا بالضرورة الى التقزم والتلاشي.

ان الكتابة بلغة قادرة على مخاطبة عدد كبير من البشر، وتغطية مساحة كبيرة من الجغرافية كالعربية الفصحى، أجدى من الكتابة بلهجة محدودة الانتشار، ليس بسبب ذعر القوميين من زوال الهوية القومية فحسب ـ رغم أهمية هذا السبب، وقدرته على تصدر سواه وخاصة من زاوية المنظور السياسي ـ وإنما لأسباب متعددة، من أبرزها التفوق في تحقيق السوية الفنية العالية، والخضوع للضبط القواعدي والمعجمي، والتفوق في القدرة على الانتشار، وتجاوز الحدود الاقليمية والصمود للزمن، وتجنب ما يمكن تجنبه من عمليات الترجمة.

أرجو ان لا يُفهم من هذا العرض، أنني أدعو الى تكريس التقديس السلفي للغة المحنطة في المعاجم التراثية، واستنكار ما تبتكره اللهجات المحكية من تسميات جديدة لمواد جديدة ومفردات كثيرة تواكب ما يطرحه العصر من مستجدات على صعيد المواد والأفكار والمفاهيم، ولكنْ من مقاصده شكلٌ من الدعوة المتواضعة الى اثارة المشكلة على نطاق أوسع، فما أخطر اعتماد النظرة الأحادية للمشكلة، وما أخطر ان يتم فرض النتائج عبر السلطات الثقافية المختلفة، سواء كانت هذه السلطات أجهزة رسمية كالوزارات التابعة للدولة، أو مؤسسة ثقافية، كمجامع اللغة، أو منابر اخرى كالجريدة والمجلة.

هذه الأفكار السريعة، ليست ردا على ما جاء في مقالة الدكتور غالي شكري «يسارية الرواية المصرية»، ليس لأن المقالة غير قابلة للرد، بل لأنها أثارت جملة من الأفكار، قصدتُ الاختصار ومحاولة عدم التكرار في عرض أبرزها، فلا أزعم ان ما قُدّم تضمن إحاطة شاملة بالمشكلة، ولا أزعم انه اقترح حلولا لمشكلة، تمتد على مساحة الوطن العربي، ومجرد عرضها، يستدعي قدراً كبيراً من الدقة والوعي، فالاحاطة الشاملة بالمشكلة واقتراح الحلول، تتجاوز إمكانات الفرد الى المجموعات والهيئات المختصة والمؤسسات. □

حتى أنت يا رياض نجيب الريس!

عبد الله بن علي العليان
سلطنة عمان

■ عندما وقف نيرون في شرفة قصره بين بعض أفراد حاشيته يتمتع بمشاهدة حريق روما الشهير، التفت فجأة الى جواره فوجد فيلسوفه «ليموزيس» يبكي بكاء مرا، فسأله ساخرا: أتبكي حزنا على روما ياليموزيس»؟! فأجابه: «أبداً يا نيرون.. لست أبكي حزناً على روما، فروما ستجد يوما من سيعيد بناءها.. ستجد من سيعيد تشييد مبانيها.. وربما أفخم وأحدث.. لكن الذي يؤلمني ويحزنني ويبكيني أني أعلم أنك قرضت شعرا رديئا.. لقنته للناس، فرضته على الناس.. فقتل فيهم «المعاني».. وعندما تقتل المعاني في شعب.. هيهات أن تجد من يعيدها الى النفوس.. هيهات أن تجد من يعيد غرسها في الصدور».

ولذلك عندما ظهرت مجلة (الناقد) المهاجرة العربية وعلى رأسها رياض نجيب الريس استبشرنا خيراً.. لأن رياضا الأديب والكاتب والصحفي البارز عرفناه مخضرما في العقود الثلاثة الماضية، له مذاقه الخاص في الطرح والمحاورة منذ ان كان بجريدة (النهار) اللبنانية في فترة الستينات والسبعينات ومتابعا دقيقا لقضايا الخليج والجزيرة العربية.. وعرفناه ليبرالياً طوال حياته الكتابية ومدافعاً صلباً عن حق التعبير المخالف.. لكن الشيء الذي نأسف له ان مجلة (الناقد) كما سمعنا ترفض بعض الكتابات المغايرة لمنهج «الحداثة» وخاصة الشعر التقليدي المقفى وغيرهما من الآراء الناقدة لتلك التوجهات.. وتفتح صفحاتها الكاملة للأشعار والكتابات السائرة في الفلك الحداثي (هكذا) وأوصدت الأبواب في كل ما يخالفها تحت «بند» التحديث والعصرنة وغيرها من المسميات.. فلماذا هذا التوجه في مجلة كنا نعقد عليها الآمال.. بعد ما ظهر المخبوء وانكشف الغطاء بمجلة (شعر) و (حوار) [لا نريد ان نعيد الكلام عنهما].. لأن مجلة (الناقد) تجربة فذة وتأسيس حصيف لا وجه للمقارنة بينها وبين المجلات الأدبية التي صدرت في الستينات وانطفأت فجاءة بالتجربة المريرة والمعروفة مع أنهما حملتا شعار ولواء الاستنارة والحداثة والتجديد ومحاربة الجمود واللاعملية، ويعرف تلك القصة رياض نجيب الريس ويمقت أساس التجربة والتوجه بما عرف عنه؟

ولذلك لا نعتقد ان احدا يرفض التجديد الذي اضطلع به الشعراء العرب من العصر الجاهلي الى الآن، فلماذا ترفض الأصالة الشعرية والتجديد المتمثل في التراث الشعري وتفرد الصفحات الكبيرة لأشعار تقتفي آثار بودلير ورامبو وجون بيرس.. وتسمي زوراً وبهتاناً ذلك تجديداً وتحديثاً وابداعا؟!

ان تجربة الشعر بالذات تجربة خاصة ورؤية شخصية للعالم والاشياء بغض النظر عن الشكلية التعبيرية لهذه الرؤية او تلك التجربة، وهي ايضا خصوصية فارقة تضع حدودا حاسمة بينها وبين آداب البيئات الأخرى.. مع الاعتراف بالقاسم الانساني المشترك مع الشعوب الأخرى. ولهذا فان التجربة الأدبية تجربة شخصية بحتة تستلزم التعددية الشكلية سواء في الشعر أو القصة أو الرواية وما يماثلها من الآداب المعاصرة، فالاختلاف والتمايز بين الافراد في أشكال التعبير وغيرها فطرة نفسية ووجدانية خلقها الله سبحانه وتعالى في البشر، وهي ايضا سمة من سمات التنوع الذي يوجب الابداع والابتكار والتجديد. بالمضامين المختلفة، فاذا فقدت هذه الميزة وتشابهت أشكال التعبير وأساليبها، انعدم النص الأدبي مبرر وجوده لأنه حينئذ سيصل الى الناس فاقد التأثير والحيوية.

فالصوت الواحد في الساحة الأدبية مرض خطير سينقلب الى جمود وتقهقر كما أكدت التجارب الكثيرة والمريرة.

فهل تفتح مجلة (الناقد) صفحاتها للصوت الآخر وتطلبه أم تستمر في المنوال السابق... وتفقد بالتالي روح الابداع المتعددة والمتجددة.. ومن ثم الاختفاء عن الصدور؟!

فالحداثة نسبية كما نعرفها ويعرفها رياض نجيب الريس. وأغلب الشعراء المعاصرين يعرفون ان الحداثة لا يحددها الزمن، فربما كان شعراء في العصر الجاهلي أو الاسلامي أكثر حداثة وشفافية من شعراء يعيشون بين ظهرانينا. ويوسف الخال نفسه قال مرة ان شعر أبي تمام أكثر تجديدا وحيوية من شعر نازك الملائكة «رائدة الشعر الحر» في الأربعينات!

فهل نتأمل المتغيرات والمستجدات في عالم اليوم.. ونتراجع أدبياً وثقافياً عن النغم الواحد النشاز! ونرفع بالتالي الحظر المفروض على الأشكال التعبيرية المغايرة لشعراء الحداثة.. المقلدين هم أيضا لآداب الغرب تحت شعار «الحضارة الغالبة يجب تقليدها»؟!

ونحن ننتظر الاجابة الشافية من رياض نجيب الريس نفسه لعلنا نقرأ عكس ما قيل عنها. □

توفيق صايغ: عكس التيار

رسالة الى الدكتور أنيس الصايغ

رفعت النمر
الأردن

■ اشكرك على اهدائي نسخة من كتاب محمود شريح «توفيق صايغ سيرة شاعر ومنفى»، فمحمود شاب أديب لطالما قرأت له قطعا أدبية ومقالات في جريدة (النهار). أما الكتاب بحد ذاته فهو يعيد بعض صور عن حقبة زمنية امتدت من أواسط الخمسينات وحتى أواسط السبعينات، ذخرت بيروت خلالها بالأدب والفن والثقافة، فكل عربي مثقف أو محب للاطلاع عاش من أجل قضية أو تاق الى الحرية والمعرفة توجه فوراً الى بيروت فعبر عن رأيه بحرية شعراً، أدباً، أو رسماً وفناً. نعم لقد أعاد لي الكتاب صور أناس احببتهم وقدرتهم فشعرت كم هي خسارتنا فادحة. ولأول مرة أفيق على واقع أليم فها نحن نتخبط في غياهب الجهل بعد ان هجرت بيروت طيور الحضارة فانطفأ البريق الحضاري الذي كان ينير ظلام شرقنا الحزين وأصبح العبء ثقيلا على البقية الباقية من المثقفين وحاملي مشعل الحضارة التي تعصف فيه رياح الجهل، فهل يستطيعون الصمود وهل نأمل بعودة أيام العز؟ هذا بالنسبة الى شعوري العام بخصوص الكتاب، لكن تبقى اسئلة وتساؤلات شخصية كانت تبرز كلما برز عنوان فصل جديد فكتاب «توفيق صايغ...» رماني في حيرة متناهية وجعلني في صراع وسباق مع صفحاته، فكل صفحة كانت تحمل الي تساؤلات أحاول ان اجيب عليها من معلوماتي فأقع في صراع نفسي ثم أجد بوادر جواب عنها في الفصل الذي يليه أو بعد عدة فصول غير ان الجواب يكون جوابا غير مباشر فيبقى جوابا مبتورا وغير شاف.

أبدأ من عنوان الكتاب «توفيق صايغ ـ سيرة شاعر

ومنفى». لقد سارعت الى «بدء بقراءته شوقا مني لمشاطرة شاعر منفي شعوره، فكلنا منفيين، وكلنا نعاني، وإذا بي أفاجأ بأن الكتاب عبارة عن أوراق من يوميات أو ذكريات توفيق صايغ جمعها محمود وحاول نقلها بأسلوب حي وكأنك تعيش لحظاتها لحظة بلحظة. فاذا جمعنا اللحظات والأيام لا نكاد نشعر ان الشاعر أسف لوطنه أو معاناة شعبه كما أسف على فقد حبيبته كاي. سألت نفسي: لماذا يا توفيق؟ هل شعورك بأنك عربي يريد ان يكون شاعرا على مستوى عالمي حوّل المجاهرة بحنينك والترنم بقضايا شعبك الجوهرية الى تعذيب النفس والأخذ من كاي جلادة؟ حسنا، لا بأس اعذرك، فنحن نفخر بكل عربي يشرفنا في المحافل الدولية، ونأمل ان يقف مدافعا عن قضايانا المصيرية حين يصل الى مركز مرموق.

وما أن بدأت بالقراءة حتى رأيت ان الحيز الأوفر الذي شغل توفيق هو «التوراة كأدب» والادب العبري ص ٢٩ ـ ٣٠ الفصل الثاني «بعد ان يشير صايغ انه يقصر التوراة على كتب العهد القديم يبين ان ما يميز الادب العبري هو هذا الخيال الشرقي الأصيل الذي يوصف انه ثاقب ومبدع فالخيال اليهودي لم يعبأ بالطبيعة بل بالله مصدر الجميع كوصف «عاموس»، «اليهود يعبرون عن أفكارهم بصور ليس بمثل أو مفردات عامة لذلك كانوا يعلمون الدروس والحقائق بالامثال والتشابيه فلم يقولوا يجب ان يقام العدل» بل «عينا بعين وسنا بسن ويدا بيد ورجلا برجل» وعن «الوراثة....». «كتب التوراة هي سجل لتاريخ اليهود القومي الشرائع»، ثم يتناول الشعر العبري الملاحم، الحكم والشعر الرثائي...» ويتحدث عن تأثير التوراة في الأدب الانكليزي ثم يضيف ص ٣٤: «لم يتأثر الأدب العربي بالتوراة مثلما تأثر الأدب الأوروبي. الصراع بين الاسلام والمسيحية الثقافة الاوروبية المعتمدة على المسيحية». ثم يتابع: «أما في العصر هذا فصرنا نرى كثيرا من القصائد تدور حول مواضيع من التوراة أو توحي استشهادات منها او متأثرة بأسلوبها مثل كتابات جبران خليل جبران ومسرحية «بنت يفتاح» لسعيد عقل والياس ابو شبكة». وهنا اتوقف لأتساءل لماذا تطرق الكتاب بالتحديد الى هذا الموضوع دون سواه من القضايا التي تهم او تتعلق بأدبنا العربي وأدبائنا خصوصا وان ما كان يجز بقلب توفيق في مطلع كتابه ان سيطرة الاستعمار على ثقافتنا أثرت تأثيرا سلبيا حتى بات «... ليس في فلسطين أدب وليس في فلسطين شاعر واحد وان كثر فيها النظامون.. ليس في فلسطين مجلة أدبية واحدة وسبب ذلك وقوع فلسطين تحت الاستعمار» ص ٣٨ ـ ٣٩.

اذن لماذا لم يعمل توفيق صايغ في تيار يختلف عن التيار الذي تحدث عنه؟ لا أريد ان اخوض في جدل قد يطول خصوصا وان الأمر قد يكون مجرد خطأ من قبل محمود شريح في جمع اوراق توفيق صايغ. وفي الوقت نفسه لا يسعني الا ان اعلق على بعض النقاط اولها ان التوراة قد خلقت صراعا بين الأدب المسيحي والاسلامي. وهنا أقول انه ليس بالضرورة ان يكون الياس ابو شبكة قد تأثر بالتوراة كونه كتب «سدوم وعامورة» بل قد يكون قد تأثر بإباحية قصة لوط. وقد عرف عن ابو شبكة انه شاعر اباحي، فكتب شعره مستندا الى موضوع معين مثلما تأثر شوقي بقصة كليوباترة، وبشارة الخوري بقصة عمر بن ابي ربيعة فكتب عمر ونعم. كما لا أعرف على ماذا استند حين قال ان جبران خليل جبران قد تأثر بالتوراة، فجميع ما كتب جبران مبني على واقع اجتماعي عايشه حتى انه استشهد بأقوال الامام علي كرم الله وجهه: اولادكم ليسوا اولاد زمانكم..

لقد كان أدب جبران يدعو الى التحرر من التقاليد البالية والى بناء اسس جديدة. وقد اعتمدت بعض الكنائس البروتستانية كتاب «النبي». لقد كان جبران اديبا وفنانا ثوريا سبق زمانه. كرمه الغرب، وبعدها كرمناه وكُرم من قبل طائفته بعد ان كانت قد حرمته. لن أطيل الشرح، فقد أردت أن اتوقف عند بعض النقاط التي تطرق اليها الكتاب دون ان يقنع أو يفي الموضوع حقه كذلك بالنسبة الى غسان كنفاني فلقد ذكره الكتاب على انه المشرف على الصفحة الأدبية في مجلة (حوار) ثم اختفى ذكره. وهذا ما حزّ في نفسي. لقد ذكر الكتاب أدباء لا يقل عنهم غسان شهرة او فنا او وطنية، وتوقف عندهم اكثر. وقد كنت أتمنى ان يتوسع الكتاب بالمعلومات عن جبران وكنفاني وآخرين حتى اذا ما وقع الكتاب في يد قارىء ليس على اطلاع على ثقافتنا العربية، تولدت لديه حشرية للاستزادة. وهكذا يكون قد أسدى الكتاب خدمة الى ادبنا. كما كنت اتمنى ايضا ان يوضح اكثر قضية مجلة (حوار) والاتهامات التي وجهت اليها ص ١٤٨ ـ ١٤٩، ١٥٠ ـ ١٥٤.

وختاما أعود وأكرر شكري وأقول ان الكتاب قد أيقظ ذكريات وحنين الى أيام خلت على أمل ألا تكون بيروت فلسطين ثانية والمدينتين تشبهان مقبرة الفيلة حطامها وركامها يضم كنوز الدنيا على أمل ان تستعيد بيروت بريقها. □

الخطأ في الأصل

باسم الرسام

■ في البدء كان الحكم، وكان رويداً رويداً أن أمطرت السماء رعيةً وقادةً وأنظمةً! تتلو: «في البدء كان الكلم..»، والكلم من عند أبيهم (والأقربون أولى بالمعروف) فمنعم من قال ـ وما زال يقول ـ الطيِّبَ منه صدقة. والصدقة مُلكٌ، والملك أعزّ على المالكِ من نفسه، يُهلكها، ممسكاً غير مبذرٍ بالمُلك ـ الصدقة، الصدقة ـ الكلم الطيِّب. لأنَّ المبذرين كانوا أخوان الشياطين تكلموا، تكلموا ـ وحتى هذه الساعة ـ الا بالطيب منه.

«وُلدوا، فتعذبوا، فماتوا» قد تصدق على الجميع أو قد لا تصدق على الجميع أو قد لا تصدق، والى متى ستبقى ألسنتنا مكبلة بالـ (قد)؟.. على أي حالٍ، مع قد أو بدونها سيظل ناموس الحياة هو الحياة ذاتها، ان تعاش ما دام الحي حياً انَّ فيها أو بجوارها... إنْ فيها أو بجوارها فقدت موهبة الكراهية بعد ان فقدت ـ كيف؟، لا أدري ـ موهبة الحب، ان فيها أو بجوارها فقدت احساس الجدوى في الانتظار بعد ان انطفأ والى الأبد احساس الظمأ الى الهدف. لست أدري لماذا كلما حاولت ان أخط رسالة (عادية)، ازدحم فيها السابق مما شاهدته عيناي واللاحق مما يشغل الذهن؟ وللمثال، وحصراً للقليل منه جداً، سألتقط السابق من بعض ما جاء على صفحات الاعداد، التاسع، الثالث عشر والسادس عشر من «الناقد» المجلة التي لم أحصل فيها على غير هذه الأعداد،

ولن أنسى مبتدأً بالتعبير ما يسعني التعبير عن اعجابي بمقالتي الاستاذ عزيز العظمة «الآيات الشيطانية لسلمان رشدي: قميص عثمان المعاصر» و«بعيدا عن سطوة القول الديني» لما فيهما من جرأة (في زمن يفتقرها) ونفاذ وسعة ذهن، انَّ في تناول الموضوع الأول، أو في رده في الموضوع الثاني حيث يضعنا وجهاً لوجهٍ أمام خطر هجمة (ولكي لا أبدو متهاوناً أقول) أكثر من شرسة، لا أخلاقية يشنها حملة الاذهان والاقلام الاسلامية، فلماذا الاذعان؟

بل لماذا التهوين؟ والجميع يعرف انها ليست مرهونة بظرف عابر تنتهي بنهايته وانما هي لا تطلب الا الصميم وصميم الحضارة بالذات. واذا كان الاستاذ عزيز العظمة

قد أشار في موضوعه الثاني الى الأوساط اللادينية وتملقها (الاسلاميين عن وعي أو دون وعي). أود أن أشير هنا: الى متى سنحاول ان نغض البصر عن حقيقة ان أغلب الدعوات الاسلامية الناهضة لكل ما تتضمنه مفاهيمنا الحضارية، مردها القرآن؟

والى أي حدّ سينجح المحاولون في اقناع أنفسهم ـ لا غيرهم ـ بأن الممارسات الاسلامية ودعواتها، ليست الا نتاج اجتهادٍ شخصي تفرضه عليهم ما يرتأوه من فهم للواقع الثقافي، الاخلاقي والاجتماعي، وان هذه الاجتهادات ليس النص القرآني مصدرها والمرجع لأغلبها؟

فقارىء مقالة (سرُّ وراء الحجاب)، لا يسعه الا ان يعجب بهذا السرد الوسيم والاستقراء التاريخي الذكي لظاهرة الحجاب، ثم له ان يعجب لمن أكنّ له احتراماً كبيراً وله ان يتساءل أيضاً هل من المحتمل ان الاستاذ الصادق النيهوم الحريص على تثبيت رقم الاصحاح ورقم الآية واسم السورة والذي يقول: «اذا كان الحجاب قد أصبح الآن فريضة اسلامية، يدعو لها الوعاظ علنا باسم الاسلام فان هذه الدعوة ليس مصدرها النص القرآني».

هل من المحتمل انه اغفل ما جاء في الآية (٣٠) من سورة النور: «وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن الا ما ظهر منها وليضربن بخمرهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن الا لبعولتهن أو آبائهن أو آباء بعولتهن أو ابنائهن أو ابناء بعولتهن أو أخوانهن أو بني اخوانهن أو بني اخواتهن أو نسائهن أو ما ملكت ايمانهن أو التابعين غير أولى الاربة من الرجال أو الطفل الذين لم يظهروا على عوارت النساء ولا يضربن بارجلهن ليُعلم ما يخفين من زينتهن وتوبوا. . .).

الاسلاميون والمسلمون قاطبة ـ حتى يومنا هذا ـ لا يقولون بوجوب ارتداء العباءة للمرأة بل بوجوب الحجاب، وعن هذا أقول مؤيداً الاستاذ الصادق النيهوم، نعم إنها فظيعة هذه الفكرة ـ الظاهرة ـ الدعوة والتي مصدرها النص القرآني. ولما كان القرآن هو كتاب الله وسنته ـ متفقاً مع الاستاذ الصادق النيهوم في مقالته عن علم السنة ـ وهو شريعة الله في الاسلام، بعبارة أخرى هو جوهره أيضا. . مع ذلك نرى الاستاذ فاضل عزاوي في مقالته (كيف تفسد الثورات؟) لا يشاء ان يصدق ان الايادي المبتورة والعيون المقلوعة و. . و. . و. . . هي ـ باضافة غيرها ـ من جوهر الاسلام، فلست أرى العيون المقلوعة والايدي المبتورة الا تطبيقات اسلامية صرفة ودقيقة جدا للعين بالعين والسن بالسن. . أو للسارق والسارقة تقطع أيديهما و. و. و. . .

لا أعتقد ان محاولات التجميل ومس المصدر سطحياً لا عمقاً، لا تجدي وحسب بل أنها ستقدم خدمات جليلة لعناصر ورموز الهجمة إياها في تماديها وفي انجازها أول هدف من أهدافها الا وهو تطويع ذهنية المعنيين بالهجوم والآخرين على السواء ولصب المجريات في أكواز النهي عن المنكر والأمر بمعروف ما يفرضه (الواقع السماوي الالهي!) الواقع الاسلامي المتحجر كما ساد وكما هو سائد وكما هو حقيقة شنيعة في نصوص كتبه الشرعية وفي ما يتوخاه الشرع من تطبيق دقيق لا يحيد عن الأصل فيما يتصل بالناس والمجتمع ثقافيا (فنا أو أدبا) اخلاقياً، اجتماعياً، . . . الخ. والتصدي باختصار مجمل يتطلب مواجهة حقيقة بتعرية الأصل وادانته بل حتى رفضه، لا رفض أعراضه العفنة فقط. □